




قضايا أدبية عامة

● آفاق جديدة في نظرية الأدب

تأليف: إيمانويل فريس
برنار موراليس
ترجمة: د. لطيف زيتوني

عالم المعرفة
سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923-1990

300

قضايا أدبية عامة

آفاق جديدة في نظرية الأدب

تأليف: إيمانويل فريس
برنار موراليس
ترجمة: د. لطيف زيتوني



العنوان الأصلي للكتاب

Questions Générales de Littérature

by

Emmanuel Fraisse

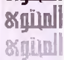
Bernard Mouralis

Seuil, Paris 2001

طبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

مطابع السياسة - الكويت

ذو الحجة ١٤٢٤ - فبراير ٢٠٠٤



مدخل

نبّه الجدل الذي عكست الصحافة الفرنسية صداه في ربيع عام ٢٠٠٠ إلى أن الدراسات الأدبية قد دخلت زمن الشك [1]. وأنها، بالتأكيد، لا تواجه خطر «الاغتيال» أو الزوال، ولكنها تمر بأزمة لا ريب فيها. هذه الحال ليست جديدة فعلا، ولا فرنسية حصرا، فكل مرحلة من مراحل «دقرطة» التعليم، أو تطوّر المجتمع تؤدي إلى ردّات من هذا النوع. فمنذ أكثر من ثلاثين سنة يتسلّط على الرأي العام، ولاسيما المثقف منه، شبحُ «هبوط المستوى»، وخطر تزايد الأمية، والقلق من قوة وسائل الإعلام الحديثة، وصعوبة تعريف القيم، ونقلها إلى الأجيال الجديدة. باختصار، ستطبع العالم الحديث أزمتان مقترنتان: «أزمة تعليم» و«أزمة ثقافة»، عبّر عنهما عنوانا مقالتين شهيرتين لحنّة أرندت نشرتهما في نهاية الخمسينيات وتوقعت فيهما أن تنشأ الأزمتان في ذاك الوقت، وفي الولايات المتحدة خصوصا[2].

لا ينبغي إذن البحث هنا عن بقايا روائع معينة أو عن ملخص لمعايير مستقاة من مكتبة مثالية ما.

المؤلفان

في فرنسا، ازداد الشعور بهذه الأزمة[3] وضوحا، نظرا إلى أن هذا البلد العريق المفتون بمكانة المؤلِّف (مع أنه ما زال متخلِّفا عن جيرانه في الشمال في مجال المكتبات والقراءة العامة)، جعل من الأدب طريقه إلى العالمية. فجوائز نوبل للآداب التي ينالها كانت تعوِّض تأخره الصناعي أو العلمي أو الاجتماعي؛ كما أن باريس بقيت إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، بل حتى عام ١٩٦٨، عاصمة العالم في الفن والأدب[4]. ذاك الزمن لم يعد قائما، وصارت الدراسات الأدبية مدعوة إلى برهان شرعيتها في عالم محكوم بأيديولوجية تسيطر فيها التقنية، وبتزايد الاحتكام إلى القانون في العلاقات العامة، وبسراب الاتصال.

وكالعادة، عندما يتعلق الأمر بالمؤسسة التعليمية والثقافية، ظهر فريقان لا يعبران عن اتجاهين سياسيين: الأول ينادي بموقف دفاعي، أو بإعادة تأكيد المتطلبات الأكاديمية في ما خصّ المعارف والمناهج، والمساهمات الخاصة التي قدّمتها التخصّصات الأدبية في تنشئة الفرد والمواطن. أما الفريق الآخر، الأكثر «تجديدا»، فيتصوّر استعادة ما كان من خلال وسائل أخرى، فيدعو إلى تطوير النصوص والتمارين المطلوبة من التلامذة والطلاب على السواء، ويوافق الفريقَ الأول على أهمية الدراسات الأدبية كموجّه للحسّ المدني والنقدي ولاكتساب حسن الاستدلال.

والحال أننا، بالرغم من أعمال رومان ياكوبسون، أو بيار ريكور، أو بيار بورديو، أو جان بسيير[5]، نلاحظ في الجدل الدائر غيابَ التفكير في الأدب كأدب، وخصوصا في كيفية التمييز بين الأدب وغير الأدب التي يمكن تصوّرها من منظورين: منظور علم الاجتماع، ما الذي يعتبره المجتمع - أو فئة اجتماعية - في مرحلة ما من التاريخ شأنا أدبيا؟ ومنظور الشعرية، ما الخصائص الشكلية التي تجعل من رسالة ما نصا أدبيا؟ هذا مع أننا غير مستقرّين على مفهوم ضمني للشأن الأدبي وعلى مسلّمات مستمدّة من علم مؤكّد.

نلامس هنا خاصية من خاصيات الأدب كمادة تدريس. فالواقع أنه خلافا لسائر مواد التدريس (التاريخ، الجغرافيا، الاقتصاد، التربية المدنية، علم الأحياء، الخ..) يتناول التلامذة أو الطلاب مادةَ الأدب من

دون تحديد خصوصيته. ويكفي دليلا أن نقارن الكتب المدرسية المختلفة التي يستخدمها هؤلاء، وخصوصا الصفحات التمهيدية المخصّصة للتعريف بمادة الدرس.

ولأننا نعتبر أن الأدب ليس من المسلّمات كان هذا الكتاب الذي يسلّط الضوء على أربعة وجوه أساسية، في نظرنا، للأدب.

فالفصل الأول، يعالج الاتصال الأدبي ويحلّل المراحل المختلفة الممتدة من تصوّر المؤلّف للنصّ إلى امتلاك القارئ لهذا النص بشكل كتاب.

والفصل الثاني، ينظر في مفهوم الأثر، ويحاول لفت الانتباه إلى أبعاده وحدوده، ويطرح بعض الأسئلة الأساسية حول الوحدة التي ينبغي أخذها في الاعتبار: الاقتباس، القصيدة أو الفصل، الكتاب، مجموع آثار المؤلف (مهما كانت طبيعتها: ما معنى كلمة آثار؟) المنشورة أو الخطية؟

والفصل الثالث يدرس مسألة المعرفة التي من شأن الأثر الأدبي أن ينقلها. وهذه مسألة معقدة. فالنقد الحديث يميل إلى افتراض تضادّ واضح بين الأدب والمعرفة، باسم أولية الكتابة على المضمون. ولكن قراءة النصوص تقودنا إلى رؤية مختلفة. يسهل إثبات اختلاف النصّ العلمي اختلافا جذريا عن النصّ الأدبي في الغايات، والتزامه، خلافا للنص الأدبي، بتجنّب تعدّد المعاني والتضمينات. ويصعب إنكارُ طاقة النصّ الأدبي على التعبير عن مضمون تصوّري لا صلة له مبدئيا بالتعليم. وقد بدا لنا من المفيد جدا طرح هذه المسألة الأساسية التي غالبا ما يتمّ استبعادها. فالنظر فيها يتيح خصوصا أن نفهم المعنى العميق الذي يمكن أن يتّخذه الاستناد إلى أثر تأسيسي، في حضارة ما. وهذا ينطبق تماما على العصر الحديث.

الفصل الرابع، أخيرا، يبحث في القراءة. فإحدى المسائل الأساسية التي يطرحها النظر في الأدب، هي معرفة ما إذا كان وجود الأثر الأدبي هو فقط نتيجة منطقية ومباشرة لوجود الهيئة المسماة «مؤلّف» أم هو، على العكس وإلى حد كبير، نتيجة عمل يقوم به قارئ يكشف المؤلّفَ بطريقة ذاتية وابداعية ويحدّد إطار الأثر. وبتعبير آخر، هل الأثر هو نتاج المؤلّف أو نتاج القارئ؟ ليس الجواب عن هذا السؤال بديهيا. فأمامنا إشكالية كاملة، أساسية، تتّصل بطريقة وجود الأثر الأدبي، وينبغي علينا النظر فيها[6].

كتب برنار موراليس الفصلين الأول والثالث، وكتب إيمانويل فريس الفصلين الثاني والرابع.

ولهذا الكتاب حكاية مثل كلّ الكتب. فقد نشأ من مواجهتنا، في إطار الدروس، لأسئلة الطلاب والتلامذة الثانويين الراغبين في الإحاطة بمسائل بدت لنا أساسية، ولكنها لم تنلْ الأولية في أعمال النقد والبحث. وكذلك من الأحاديث الكثيرة التي تبادلناها حول تدريس الأدب منذ أن بدأنا نعمل معا، سواء في دبلوم الدراسات الجامعية العام، أو الإجازة، أو الكفاءة، أو دبلوم الدراسات المعمّقة.

ولا يعني هذا أبدا أن كلامنا متشابه. فقد بدا لنا أن توحيد العرض ضرب من التكلّف، وتشهد المراجعُ المستخدَمة والمقارَبة المعتمَدة للمسائل -كما سيتحقق القارئ- على اختلاف زوايا النظر. وهذا مقصود، فعوضا عن منظور البحث أثرنا طريقة الصدى، لأنها أقرب إلى وضع قرائنا.

لهذا، اخترنا هنا أن نجمع «مراجع» كثيرة بدلا من أن نقدّم ببليوغرافيا متسقة ومقصورة على النصوص الأساسية. ففي ظننا أنه لا يفيد - ولا يمكن- التمييزُ بين المراجع الأساسية والثانوية، ولا المقابلة بين المؤلفات الإبداعية، والنقد الذي تثيره حولها، ولا وضعُ خطّ فاصل بين الفن والنقد. فـ «الأوهام الضائعة» هي، بالقدر نفسه، حكاية كتبها بلزاك في منتصف فترة ملَكية يوليو، وعرْض حقيقي لـ «أصول الفن» التي رسمها بيار بورديو بعد ذلك بمائة وخمسين سنة[٧]، كما أن مبحثا من مباحث برغسون، أو كتابا من كتب باشلار، أو دراسة من دراسات بارت، يمكن قراءتها كأثر فني مثلما قرأتُ التقاليدُ «محاولات» مونتاني و«أفكار» بسكال. كذلك ليست المقابلة المسبقة بين آثار رفيعة وآثار ضعيفة مقابلة ملائمة.

لا ينبغي إذن البحث هنا عن بقايا روائع معينة أو عن ملخّص لمعايير مستقاة من مكتبة مثالية ما. ولكنّ هناك، وراء تنوّع خيارات الكاتبَيْن، أفكارا أساسية وقاعدة لإشكالية موحّدة. وحين نذكّر القراء بما قرأناه لنتصوّر ونُنسّق هذا الكتاب، وحين نعرض «مراجعنا» والطبعات التي عدنا إليها - وغالبا ما عدنا إلى عدّة طبعات للكتاب الواحد- فإننا ندعو القرّاء إلى الحكم على مراجعنا في ضوء سلّم القيم الخاص بهم.

غالبا ما نذكر طبعات جديدة ظهرت بحجم الجيب. وهذه مناسبة للتحقّق من أن «مستوى» الطباعة قد ارتقى كثيرا في السنوات العشرين الأخيرة، وأن نوعية الكتب الرخيصة قد صارت ملحوظة. ويمكننا بالتأكيد أن نرى في ذلك انعكاسا للهروب إلى الأمام: فأزمة النشر في العلوم الإنسانية تقود الناشرين إلى مضاعفة عناوين الكتب المطبوعة والترجمات والطبعات الجديدة لتعويض انخفاض عدد النسخ المطبوعة عن معدلها التقليدي. يبقى أن ارتفاع عدد الكتب الجيدة النوعية وتوافرها هما من حسن حظ القرّاء.

لقد اجتهدنا، على مدى هذا الكتاب، لإثبات أن الأدب هو ممارسة ومؤسسة[8]، وليس فكرة ولا جوهرا. وتاريخ نشر الكتب يكشف بعض علامات تجذّر الأدب في الزمان والمكان والمجتمعات. لهذا نرى من الضروري استخدام المعلومة البيبليوغرافية. فدار النشر ومكانه وتاريخه، واسم الناشر، واسم المترجم أو المقدّم، وحجم الكتاب، كل ذلك يشكّل في نظرنا بيانات لمقاربة الشأن الأدبي[9]. وبالأحرى، ما دام الأدب عندنا هو فعل اتصال ونقل، فإن كل المعلومات الهامشية التي تتألف منها «لوازم النصّ» هي جزء لا يتجزّأ من الأثر. لهذا حاولنا، في حدود الممكن، أن نفيد من هذا النهج المادي الذي، لو كنا في الماضي، لوُصِفَ بالفيلولوجي.

لا شك في أن هذا الكتاب عاجز عن إيفاء موضوعه حقه. ونحن نعلم أنه كان بالامكان معالجة «أسئلة» أخرى، كالجدل حول مفهوم «النوع» الذي أشرنا إليه أكثر مما عالجناه، وكالتقنيات الجديدة التي يؤثر تطورها مباشرة في الاتصال الأدبي، خصوصا في مفاهيم الملكية الأدبية والمؤلّف وحال الأثر والنشر. لقد تجادلنا ورأينا أن دور الرقمية في الوصول إلى الثقافة، وفي التعليم، والتمثّل، والسلوك الفكري يمكن أن يكون موضوعا لعمل لاحق مرتكز خصوصا إلى عدد من الأبحاث الجارية حاليا حول هذه المسائل في جامعة سيرجي بونتواز، والتي تجري في الاتجاه الذي رسمه كتاب جان بروفست[10] الرائد والبحث الذي بدأه أخيرا باتريك بونيان[11].

مع هذه التحفظات، نأمل في أن يشكّل هذا الكتاب أداة مفيدة لـ «الأدبيين». ولكننا حين كتبناه تساءلنا مرارا عما إذا كان النظر في الشأن الأدبي لا يثير اهتمام قطاعات أخرى من الجمهور: يذهب بنا

التفكير إلى رجال العلم، والمؤرخين، والجغرافيين، وعلماء النفس، والقانون، والسياسة المثابرين على قراءة النصوص الأدبية، الشغوفين بها أحيانا، الذين غالبا ما توافق أسئلتهم أسئلتنا. ووراء القراءة الفردية، ينشأ سؤال ذو طابع مؤسَّسي، يحيلنا ببساطة إلى مفهوم سياسة تنشئة النخب؛ فهل يمكن لتحليل الشأن الأدبي أن يجد في هذه السياسة مكانه الصحيح، مع الأخذ بالاعتبار المشاغل التي يخلقها على صعيد المناهج والنظر الإبستمولوجي. ليس لهذا الكتاب خاتمة، فقد كان قصدنا أن نطرح الأسئلة لا أن ندّعي إيجاد حل لها، وأكثر من ذلك، إنّ معرفتنا بخطر الدغمائية أقنعتنا بصحة قول فولتير:

إن الكتب الأكثر نفعا هي تلك التي يكتب القراء نصفها؛ يوسّعون الأفكار التي نقدّم لهم بذورها، ويصحّحون ما يبدو ناقصا فيها، ويعزّزون بتفكيرهم ما يبدو لهم ضعيفا[١٢].

المؤلفان

مقدمة المترجم

هذا كتاب في النظرية الأدبية يتناول قضايا عامة في الأدب لم تتطرق إليها النظرية الأدبية البنيوية، ويبحث هذه القضايا في رحبة النتاج المفتوح لا في حدود النص المقفل. والكتابة، كما صار معروفا، تتفتح على الكاتب فتكون العلاقة مزيجا من الذاتي والعام، وتتفتح على القارئ فيشارك الكاتب في تأليف المعنى، وتتفتح على الكتابات الأخرى فتؤلف معها مجموعة فيها التجانس والتخالف، وفيها العلاقات الظاهرة والخفية.

هذا كتاب في النظرية الأدبية يريد منا ألا ننسى أن النظرية، في الأساس، رأي. وللرأي راء يرى ويبين ويقنع. وللرأي موضوع ينصبّ فيه ليعيد النظر في التصور السائد حوله. والرأي جواب عن سؤال ومادة لسؤال جديد، ورأي ينقض ما سبقه أو يتجاوزه. لهذا كان أسوأ ما يواجه النظرية هو أن ننظر إليها كجواب مكتمل نهائي لا يأتيه النقص ولا يقبل السؤال. فالنظرية حلقة في سلسلة من الأسئلة والأجوبة تحفز الذهن وتنمي طاقة الفكر وتعكس زمان أصحابها وبيئتهم العقلية. وأرقى ما في النظرية، أنها لا تقدم دائما حلولا متناغمة؛ فقد

- المقاربة المحسوسة للأدب تكشف أن الأدب لا يُتَعرَّف من جانب واحد ولا من وجهة نظر واحدة.

المترجم

ينتهي التحليل من دون أن يحسم الباحث الاحتمالات المتعارضة التي تواجهه، وقد يتخلص من ذلك باللجوء إلى التوليف، مع أن الأصح هو أن يتابع كل احتمال إلى غايته. وهذا يعني أن النظرية ترفض التقديس، وأنها تحمل في ذاتها دعوة صريحة الى تجاوزها، وأن من واجب الدارس أن يطرح الأسئلة ويتابع الاحتمالات المهملة، لا أن يكتفي بالتلقي السلبي.

هذا كتاب في النظرية الأدبية يتناول أبرز قضاياها اليوم ما الأثر الأدبي؟ من الكاتب؟ كيف ننظر إلى مسوّدات الكاتب والأوراق غير المنشورة والمشاريع غير المنجزة؟ ما أثر الرقابة في عمله؟ ما دور القارئ في تفسير الأثر الأدبي وفي وجوده؟ هل ينقل الأثر الأدبي معارف معينة؟ ما شكل هذه المعارف وما طبيعتها؟ هذه بعض القضايا العامة في الأدب التي يعالجها إيمانويل فريس وبرنار موراليس في الفصول الأربعة التي يتكون منها هذا الكتاب. وبدلا من طرح سؤال «ما الأدب؟» والبحث عن حل لغزه، اختار الكاتبان مقاربة الصنيع الأدبي مقاربة محسوسة.

قضية الأدب

والمقاربة المحسوسة للأدب تكشف أن الأدب لا يُتَعرَّف من جانب واحد ولا من وجهة نظر واحدة. فهناك الشأن الاجتماعي والتاريخي والعملي والفني. الأدب هو، في وقت واحد، نظام خاص للتعبير عن الشأن الاجتماعي، وتاريخ المفاهيم المتغيرة إلى الكتابة الفنية، ونتاج فني تنعكس فيه أصداء الصراع بين النظريات. صراع مستمر بين الولادة والموت، بين التجديد والتقليد، بين حق الكاتب في الحرية والضوابط التي يشكلها الذوق العام وأصول الفن. والأمثلة في تاريخنا واضحة في صراع المحدثين والقدماء في العصر العباسي، وفي عصر النهضة، وحول الحداثة الأدبية في العقود الأخيرة. ولكن صعوبة الإمساك بمفهوم الأدب لا تعني غياب الثوابت، ومنها أن الأدب هو صناعة الكتابة، والاتصال المؤجل، وخطاب يتوجّه إلى مخاطب تحدّده المصادفة.

ومثلما يصعب تحديد الأدب يصعب تحديد معنى الأثر الفني في الأدب. فالقسمة التقليدية إلى أدب رفيع وأدب خفيف لم تغبْ بعدُ من أذهان النقّاد، بالرغم من تبدّل اهتمام القراء. فقد كان الشعر - وما زال في بعض المجتمعات - أرفعَ منزلة من القصة التي عانت طويلا من ازدراء المثقفين بها. فتوفيق الحكيم ميّز القصة عن الأدب، ورأى أن «الفرق بين الأدب وبين القصة كالفرق بين

المناطق العليا في الإنسان والمناطق الأخرى، وإذا كانت القصة تصوّر الإنسان في حياته فإن الأدب يصوّر الفكر في حياة الإنسان» [1]، وهذا ما يفسر إقدام محمد حسين هيكل على نشر روايته «زينب» باسم مستعار هو «فلاح مصري»، ولكنه نشرها باسمه الحقيقي بعد زمن. وهذا التبدّل في الموقف دليل على تبدّل معايير التصنيف، مما يفرض علينا ألا نكتفي في تعريف الأدب بالمعايير الداخلية وحدها، بل نأخذ بمعطيات العصر والمكان والمجتمع أيضاً.

قضية الكاتب:

قضية الكاتب في الأدب قضية قديمة جداً ولّدها طول المرحلة الشفوية التي حُفظت فيها النصوص. لهذا كانت نسبة القصيدة إلى غير صاحبها الحقيقي، عفواً أو قصداً، حالة شائعة. ولم يغب الأمر بعد التدوين، فهناك كتب كثيرة نسبها إلى الجاحظ أو سواه من دون أن نكون متيقنين من أنها لهم. ومن يَعُدْ إلى «الفهرست» لابن النديم يجدْ أمثلة كافية على هذا التردّد والاضطراب. مع ذلك، لا يمكن حصر قضية المؤلف بالاسم. فالقصص (ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، الخ..)، خصوصاً الشعبية منها، لا تحمل اسم مؤلفيها، والنوادر والنكات لا تحتفظ بأسماء مبدعيها. ويمكننا أن نضيف إلى ذلك النصوص المنشورة بأسماء مستعارة، وهي كثيرة، والنصوص المنسوبة إلى مؤلفين لا نعرف عنهم سوى أسمائهم، أو كناهم، مما يجعل هذه الأسماء شبيهة بالأسماء المستعارة. وهناك حالات يتنازع فيها مؤلفان نصاً واحداً كحالة قصيدة «اذكريني» التي ترجمها إلياس أبو شبكة ونقولا فياض عن ألفرد دوموسيه. فنحن لا نعرف أي الأخوين هو مترجمها. إذ نشرها الأول في ديوانه [2]، ونشرها الآخر في ديوانه [3].

وكائناً ما كانت النظرة إلى المؤلف ودوره فإن هذه النظرة ينبغي ألا تغفل مجموعة من العلاقات الأساسية: علاقة المؤلف بالنص، بتقاليد الكتابة، بالنوع الأدبي، بخطاب كتابه، بالقارئ من خلال معنى كتابته، و بالإبداع الذي يفترضه التأليف. فلدراسة المؤلف إذن مجال قانوني، واجتماعي، وتاريخي، ونفسي، وفني، وتداولي. ولا يمكن استيفاء دراسة المؤلف في إطار علاقة واحدة ومجال واحد.

من وجوه العلاقة بالنص الداخلة في المجال القانوني نذكر تنكّر المؤلفين لجزء من نتاجهم. والتنكر لا يعني أن ينفي المؤلف مسؤوليته عن كتابة هذا النتاج بل أن يرفض إعادة نشرها. وقد يشمل هذا التنكّر قصائد أو أقاصيص أو كتباً. ولا شك في أن القارئ العربي يعرف حالات كثيرة من هذا النوع، لذا أكتفي بذكر مثل واحد منها.

مهّد أدونيس للطبعة الرابعة من «الأعمال الشعرية الكاملة» بـ «إشارات حول هذه الطبعة الجديدة»، بدأها بالقول: «كل ما لم أثبته في هذه الطبعة الجديدة من أعمالي الشعرية الكاملة، أتخلى عنه· إنني أعُدّ كلّ ما كتبته وأكتبه نوعا من التهيؤ لما أحاول أن أحققه· وكما أن الشخص لا يبقى فيه، من حياته ذاتها، داخل نفسه ذاتها، إلا ما يشكّل بنيتها العميقة، فبالأحرى ألا يبقى من نتاجه إلا ما يرتبط، جوهريا، بهذه البنية»[4]. ويوضّح هذا الرأي في مكان آخر من «إشاراته»، فيقول: «سيجد القارئ أنني حذفتُ هنا نصا، ونقّحت هنا نصّا آخر. وقد يتساءل: ما السبب؟ وربما كان جوابه أنه لا يشاطرني الرأي. حسنا، قد يكون له الحق، لأنه يحدّدني من خارج، أما أنا فأحدّد نفسي، من داخل»[5].

يثير هذا الكلام أسئلة كثيرة لا محل لتفصيلها في هذا المقام، هل ينبغي أن ينقّح المؤلف شعر الماضي ليناسب صورته في الحاضر؟ هل يرمي صوره القديمة لأنها ما عادت تشبهه اليوم؟ ألا يعكس النص، في آن، الكتابة الشعرية العربية في مرحلة من الزمن وصورة الكاتب في تلك المرحلة؟ أليست الأعمال الكاملة عرضا لحياة كاملة من النتاج أكثر منها جمعا للآثار؟ هل تخلّي المؤلف عن بعض نصوصه تنازل حقيقي يجعل هذه الأجزاء بلا نسب أو هو تعبير عن تبدّل اقتناعاته الأدبية، ورفع لمسؤوليته عنها أمام النقد في الحاضر؟ كل ما يمكن قوله في هذا المقام أن الكاتب حين يتخلّى عن نصّ أو كتاب فإنما يؤكّد ملكيته له، لأنه يؤكّد حقّه في التصرّف بمصير نتاجه، وهذا الحق علامة على علاقة وثيقة بين النص والمؤلّف. حاولت النظرية الأدبية أن تخفّف من حدّته إلى حدّ إعلان موت المؤلف عند البنيويين. فقد عارضت النظرية الأدبية أولوية الذات الكاتبة على سواها. ورفضت مفهوم الفردية السائد في التقاليد الأدبية· وقد أوضح فوكو أن أبحاث علم النفس التحليلي واللسانيات والأنثروبولوجيا أدّت إلى «تنحية» الذات عن المركز، وبدّلت النظرة إلى الذات كعامل حر فاعل، وأحلّت محلّها تصورا للفردية كذات متعددة[6].

والذات الكاتبة ذات مزدوجة في الأقل، فهي الـ «أنا» والـ «نحن» في آن واحد. فعمل المؤلف لا يصدر عن ذات منفردة، بل عن كائن اجتماعي يتغذّى باستمرار من كتابات الآخرين وكلامهم وأفكارهم، وهو لا يكتب لنفسه بل للناس ويتأثر اختياره لكتابته بحاجاتهم وهمومهم، وهو لا يستنبط الفنون والأنواع التي يكتب فيها بل يسير في طريق مرسومة وأصول معلومة، ولو كان له في سيره أسلوب متميّز· هذه الأسباب وغيرها هي التي ولّدت مفهوم هيئة التأليف، مما يعني أن التأليف هو عمل جماعي دائما مهما كان دور الكاتب فيه بارزا.

نتبين من ذلك أن هوية المؤلف مفهوم معقد يساهم الخطاب الذي يزعم تمثيل الذات كثيرا في بنائه. وما زالت مسألة الهوية في قلب الجدل القائم في علم النفس التحليلي بين مفهوم الهوية ككيان قائم بذاته ومفهومها كبناء تدريجي يمر عبر المتوافق والمتعارض. ولا شك في أن الأدب مصدر غني لبناء الهوية بما يوفره من صنوف التركيب بين معطيات الفطرة، والمعايير الاجتماعية، والانتماء الإثني أو الطائفي أو الطبقي، والتوق إلى تجاوز حدود الذات، وسوى ذلك من العناصر.

قضية القارئ

وضعت السردية البنيوية، منذ عام ١٩٧٠، القارئ في مقابل المؤلف، ولم تبقه مجرد متلق سلبي. فالقارئ يشارك في خلق الأثر الأدبي، لأن الأثر موجه دائما إلى المتلقي. ويبين تحليل الرواية البوليسية، على سبيل المثال، أن القارئ جزء من مشروع كتابتها، فهو حاضر في بناء النص، وإليه يتطلع الكاتب لتحديد الأثر المطلوب إحداثه والظروف المطلوب إثارتها. وقد أبرز إيمانويل فريس حيوية الأبحاث التي تناولت القراءة بأدوات العلوم الانسانية (مقاربات إثنولوجية، اجتماعية، تاريخية)، وشدد على أهمية بناء تاريخ للقرّاء ولطرقهم في القراءة من دون تمييز بين قراءة العالم وقراءة الفرد البسيط. ورفض تقسيم تيبوديه الثلاثي للقراءة أو للنقد: ارتجالي اجتماعي، ومنبري، وإبداعي، معتبرا أن القارئ الواحد يمكن أن يمارس هذه الأنواع كلها حسب الظروف. وما زالت مشكلة القراءة من أبرز مشكلات التعليم والثقافة في البلاد العربية وبلاد العالم الثالث بسبب سيطرة أسلوب التلقين في المدارس وعدم تشجيع التلامذة على القراءة والبحث في مرحلة التعليم الابتدائي، وهي المرحلة التي يبدأ بها كل إصلاح تربوي. لهذا قلّت في مكتباتنا الدراسات التي تتناول القراءة والقرّاء، كما قلّت في مجلاتنا المقالات النقدية الجادة والصريحة التي تنظر إلى الأثر ولا تجامل صاحبه. ولهذا نجد المؤلف يحرص على الدفاع عن المعنى «الحقيقي» لنصه، بدلا من تشجيع القراءة المتعددة للنص لاختبار مقدرته على الإبداع.

قضية النص

قضية النص التي يطرحها الكتاب، وناقشها في هذه المقدمة، ليست قضية النص المفرد، بل المجموع تحت عنوان متعدد في العربية: الأعمال الكاملة، الآثار الكاملة، المؤلفات الكاملة، المجموعة الكاملة، وكلها تقابل كلمة واحدة هي works في الإنجليزية أو oeuvres في الفرنسية. وحبذا لو يخصص كل لفظ منها لمفهوم خاص، فنحصر الأعمال بالنتاج الفني، والمؤلفات بالنتاج المكتوب، والآثار بالنتاج الذي يجمع بين المكتوب والمسموع والمرئي ... الخ.

ليس لـ «الآثار الكاملة» ما يضبط مادتها وقواعد جمعها، لغياب المفهوم النظري الذي ينظمها. والأصل في الآثار الكاملة أن تضم نتاج من توقف عن التأليف بالموت أو العجز، ولكنها قد تضم آثار كتّاب يتابعون نشاطهم إذا صدرت في مجموعة متجانسة الطباعة، ويفضل بعض الناشرين إطلاق تسمية «الآثار غير الكاملة» على هذه المجموعات.

وتشترك الآثار الكاملة إجمالا بعدد من الصفات: وحدة المؤلف، وحدة الناشر، العنوان الجامع، مادية الكتاب المتمثلة بوحدة الألوان والقياس والحروف والإخراج الطباعي للأجزاء كلها، تكرار عناصر شكلية أو مضمونية من نص إلى آخر [٧].

أما وراء هذا المظهر الموحّد فلا يوجد قاسم مشترك بين المجموعات. فالمقدمة موجودة في مجموعات وغائبة في أخرى [٨]. وهي، في حال وجودها، قد تكون من عمل المؤلف، وهذا قليل وغالبا ما تكون على صورة ملاحظات كالمقدمة التي كتبها أدونيس للطبعة الرابعة من «أعماله» بعنوان «إشارات حول هذه الطبعة الجديدة» [٩]. أما أكثر المقدمات شيوعا فهي من أعمال النقّاد أو الدارسين الذي يقدّمون فيها نتاج الأديب عرضا ونقدا، كمقدمة ميخائيل نعيمة لمجموعة جبران خليل جبران [١٠]، ومقدمة جميل جبر لمجموعة يوسف غصوب [١١]، ومقدمة أمين ألبرت الريحاني لمجموعة أمين الريحاني [١٢] التي تتميز بطرح موضوع الأعمال الكاملة وتبرير جمعها. وهناك المقدمة التي يكتبها الدارس، ولكن في وجه من وجوه أدب صاحب المجموعة كمقدمة إحسان عباس لمجموعة غسان كنفاني التي تناولت «المبنى الرمزي في قصص غسان» [١٣]، وهناك أخيرا المقدمات التي يكتبها الناشر والتي تتراوح بين الإشارة العابرة والعرض الزمني لأهم محطات حياة الكاتب

ومؤلفاته كمقدمة «مكتبة لبنان ناشرون» لمجموعة توفيق الحكيم [14]، وقد يجمع الكتاب مقدمتين، واحدة للناشر وأخرى للدارس، كالمجموعة الكاملة لشعر حسين عرب التي أخرجتها شركة مكة المكرمة للنشر وصدّرتها بنبذة عن حياة الشاعر ومقدمة لشعره كتبها عبدالله محمد الغذامي [15].

قضية الآثار الكاملة هي حدود الآثار لا المقدمة: فمفهوم الآثار الكاملة الذي ظهر في القرن الثامن عشر ما زال ينقصه الوضوح. هل ينبغي مثلاً، من الناحية التقنية، اعتبار الكتب التي نشرها المؤلف أو أعدها للنشر لا المخطوطات الخاصة؟ في هذه الحال ما نفعل بحوادث الحياة (وفي طليعتها الموت) والتي لا تسمح للكاتب بأن يعدّ في الوقت المناسب ما كان يرغب في نشره؟ ما حال الكتب غير المنجزة. والرسائل شبه الشخصية التي تداولتها أيدي المقربين، ومدوّنات الصبا، والكتب المترجمة، والكتب «الغذائية» التي كتبها المؤلف دون غاية فنية. ما تعني فعلا كلمة «كاملة» في عبارة «الآثار الكاملة»؟

وقضية الآثار الكاملة هي الوحدة: فليست المجموعة الشعرية مجموعة من القصائد المستقلة التي يعالجها التحليل كوحدات، بل هي كيان جمعي دالّ بصفته الجمعية. إنها عمل تركيبي توحّده القراءة التي تتجاوز حدود النص وحدود البياض الطباعي كما تتجاوز حدود الفصول والمقاطع والأجزاء في الكتاب. فاجتماع القصائد في مجلد واحد يعطي القراءة دوراً أساسياً في تكوين وحدة الكتاب. ويصبح القارئ في حال تنقل متواصل بين مستوى الجزء ومستوى الكل، بين القصيدة وبين الكتاب. والأمر نفسه ينطبق على المجموعة القصصية، وعلى الكتب التي تكثر فيها الشواهد. وعلى القصائد العربية القديمة: ففي قصيدة المدح كانت الأقسام الأربعة (المطلع الوجداني والرحلة إلى الممدوح ووصف الممدوح وبيت القصيد) تؤلف أقساماً مستقلة بموضوعها وانفعالاتها، وكانت أبيات القسم الواحد تتجاور أحياناً من غير صلة واضحة منطقية أو زمنية. ولكن الإنشاد المتصل ووحدة الذات الشاعرة وقواعد النوع كانت تتكفّل كلها بإيجاد الصلة الضائعة وبمنح القصيدة وحدتها. لم يكن للوحدة في الشعر القديم معنى الوحدة العضوية التي نادى بها شعراء أواخر القرن التاسع عشر. بل إن مفهوم الوحدة في النص السريالي في القرن العشرين هو أقرب إلى وحدة القراءة منها إلى الوحدة العضوية التي نادى بها الرومانسيون.

وهكذا تولّد الوحدة المادية للكتاب معنى يتجاوز القصائد المفردة، لأن الكل ليس جمعا للأجزاء بل شيء آخر يتجاوز النصوص المفردة كلها. ولعل ما يثبت وجود هذا المعنى المضاف هو قابلية المجموعة الشعرية أو القصصية للدراسة كمجموعة، من دون التوقف على كل قصيدة أو أقصوصة مفردة.

الكتاب

نستخلص من هذا كله أن القضايا التي يثيرها هذا الكتاب لا تنتمي إلى أدب واحد أو بيئة واحدة بل قضايا أدبية عامة. وأن هذا الكتاب لا يقدّم حلولا جاهزة، بل يطرح القضايا ويثير اهتمامنا بها. ليس هذا الكتاب مرافعة جدلية دفاعا عن التحليل السوسيولوجي للآثار - لأن جمالية التلقي فرضت نفسها منذ نحو ثلاثين سنة - بل خلاصة للأبحاث المستوحاة من المقاربة السوسيولوجية للصنيع الأدبي منذ عام ١٩٧٠.

أهمية هذا الكتاب أنه يشجعنا على مواصلة طرح الأسئلة بعد انتهاء التحليل. وهذا الوعي النقدي المتسائل باستمرار عن قيمة التفسير وعن مرتكزاته النظرية هو ما يولّد الحيوية الفكرية في الكتاب، ويحدّد فوائده في الأبحاث اللاحقة. وربما غابت عن الكتاب قضايا أدبية كان يمكن أن يضمّها أو أمثلة من لغات وآداب كان يحسن المرور بها، لكنّ ما يبتغيه المؤلفان وما يشكّل قوة الكتاب، ليس العرض الشامل لقضايا الأدب بل بيان الطريقة التي ينبغي أن تطرح بها هذه القضايا. إنه درس في البناء النظري وليس عمارة نظرية جاهزة.

إن غاية الكاتبين هي تبديد الأوهام العالقة بالأدب، فهما يرفضان اعتباره مجموعة هياكل تتحدى مرور الزمن، ويرفضان اعتباره جوهرا قائما قبل أن يتمثل في الكتابة. فالأثر الفني في مفهومهما نتاج زمان ومكان ومجتمع. وهذا يعيد الاعتبار إلى الكاتب وإلى القارئ في الممارسة الأدبية.

بيروت في ديسمبر ٢٠٠٣

الدكتور لطيف زيتوني

الجامعة اللبنانية الأمريكية

١ الاتصال الأدبي

حين نقرأ كتابا اشتريناه، أو استعرناه من المكتبة، فإننا نستحوذ على النص ونتمثل شخصيتنا مضامينه وأشكاله ونظرته إلى العالم، على حسب ما تكون قراءتنا؛ للتسلية أو للمعرفة (كأن تكون مقررة في برنامج الدراسة، مثلا). فقراءة الكتاب تشعرنا بما يشبه العلاقة المباشرة بالكاتب. وقديما شبهوا القراءة بمحادثة هينة مع أحد الذين سبقونا من الأدباء. وقد أشار ديكارت إلى الدراسة الأدبية، في القسم الأول من كتابه «خطاب في المنهج»، عندما تذكر دراسته في مدرسة لافليش:

«إن قراءة الكتب الجيدة تشبه الحديث مع الناس الشرفاء من أبناء القرون الخوالي الذين كتبوها، بل هي حديث متقن يعرضون لنا فيه أفضل أفكارهم»[1].

من جهة أخرى، حين نتخيل الكتاب الذي يمكننا كتابته - من منا لم يحلم بذلك، ولو مرة في حياته؟ - نميل عفوا إلى الاعتقاد بأنه يكفي أن نكتب النص الذي نحمله في داخلنا، وأن أصالتنا ستفرض نفسها فورا على الناشر الذي سيسارع إلى طبعه وتعريفه إلى الناس.

- عبر لوسيان الجسر الجديد، وفي ذهنه تتحرك مئات الأفكار. فما فهمه من لغة التجارة جعله يكتشف أن الكتب عند أصحاب المكتبات، كالقلانس القطنية عند باعة الملابس، بضاعة يبيعونها غالية ويشترونها رخيصة»

بلزاك - الأوهام الضائعة

ثمة في الحالين وهم عميق. هو وهم المباشرة: المباشرة في علاقة القارئ بالكاتب، وفي علاقة الكاتب بالجمهور.

أما الواقع فظاهر الاختلاف. وشديد الابتذال، بسبب تعدد الوسائط - أو العقبات - التي ينبغي أن نمر بها لنقرأ نص كتاب. أو ليقرأ الناس كتابنا.

الوهم المزدوج

قدم بلزاك، في كتابه «الأوهام الضائعة»، مثلا مدهشا بوضوحه على هذا الوهم المزدوج، من خلال المسيرة التي سلكها بطله. ففي القسم الأول من هذه الرواية، كانت قراءة النتاج الشعري الرومانسي المنتمي إلى عصر عودة الملكية، وكتابة الشعر، وسيلة البطل لتجاوز أصله الاجتماعي الوضيع ودخول عالم آخر، أقرب إلى الصدق والمثالية من العالم الذي يعيش فيه. وقد شجعته على سلوك هذه الطريق سيدة أرستقراطية كانت تعاني من تفاهة الحياة الريفية الضيقة الغريبة عن قيم الفن والشعر الرفيعة، وكانت ترى في هذا الشاعر الشاب الجذاب حليفا تشاركه مثله الأعلى وتريد أن تواجه به الناس. وقد نفذت الصداقة التي جمعتهما، ثم الحب، من شغفهما المشترك بالأدب الذي بين بلزاك بوضوح طابعه الوهمي، سواء على مستوى القراءة أو على مستوى الإبداع.

قبل أن يتعارفا، أمضى كلاهما جزءا من حياته في قراءة الشعر. وهذه التجربة رسخت فيهما الاعتقاد المزدوج بأن الهروب إلى عالم الشعر المسحور ممكن في أي ساعة، وبأنه يكفي الشاعر أن يتطق لكي يعترف الناس بنبوغه. يبرز الوجه الأول لهذا الاعتقاد في طريقة استحضار بلزاك لقراءات لوسيان ودافيد:

«كانا يقرآن أهم المؤلفات في الأدب والعلم، كمؤلفات شيلر، غوته، لورد بيرون، ولتر سكوت، جان بول، برزليوس، دافي، كوفيه، لامرتين... إلخ. كانا يتدفئان على تلك المواقد، ويتدربان على الكتابة بوضع نصوص فاشلة أو اقتباس نصوص؛ وكانا يهملان هذه النصوص ثم يستعيدانها بشوق. كانا يعملان بلا توقف من دون أن تنفد منهما طاقات الشباب. جمعهما الفقر، وألهبهما حب الفن والعلم، فنسيا التعاسة الحاضرة لانهماكهما بوضع أسس الشهرة»[2].

ويأتي اكتشاف الشابين لمؤلفات أندريه شينيه أبلغ تعبيرا:

«خاطبه صاحب المطبعة وهو يخرج من جيبه كتابا من القطع الصغير: أتعرف يا لوسيان ماذا تلقيت من باريس؟ اسمع!

قرأ دافيد، بالقاء شعري، قصيدتين غزليتين من أندريه شينيه، ثم مرثاة موضوعها الانتحار ومنظومة وفق الذوق القديم، ثم الهجائيتين الأخيرتين... وقرأ لوسيان مقطوعة الأعمى الملحمية وعددا من قصائد الرثاء. وعندما وقع على هذا الجزء: «مالم يملكا السعادة، فهل من سعادة على الأرض؟» قبل الكتاب، وأخذ الصديقان بالبكاء، لأنهما كليهما كانا مدلهين من الحب»[3].

هذا التماهي بشخصية شينيه إلى حد الذوبان فيها يستقي أهميته من كون شينيه يمثل حالة خاصة في تاريخ الأدب: فهذا الكاتب الكثير المؤلفات الذي لم ينشر شيئا في حياته - اختيار بلزاك له دلالته - يشكل نموذج الكاتب الذي بدأ وجوده حين حول الناشرون مخطوطاته إلى كتب.

أما الوجه الآخر لهذا الاعتقاد، فنجد مثلا عليه، لا يقل بلاغة، في السهرة التي أقامتها مدام دو برجوتان والتي قدم فيها لوسيان، بعد قراءة عدد من قصائد شينيه، قصيدة من تأليفه عنوانها «اليها»، مستمدة من عشقه لنابيس. وقد لفت بلزاك، في هذه المناسبة، إلى عدم الفهم الذي لقيه لوسيان من جمهور حقير عاجز عن الانفعال أمام هذه الغنائية التي تعبر عن الحب بلغة وصور مطبوعة بتأثير الكتاب المقدس والتي توافق الاتجاهات الجديدة التي سلكها الشعر في بداية العشرينات من القرن التاسع عشر[4].

عدم الفهم هذا لم يثبط همة لوسيان وعشيقته بل رسخ فيهما الفكرة بأنهما سيجدان، في مكان آخر، جمهورا يقدر موهبة شاعر أنغولام. أما الفشل الذي مني به الشاعر خلال السهرة فهو توكيد «للمجد» الذي ينتظره في الغد:

«لا يوجد مجد رخيص الثمن، هذا ما قالته له مدام دو برجوتان. وهي تمسك يده وتضغط عليها. تعذب، تعذب يا صديقي: سيكون لك شأن: والامك هي ثمن خلودك. كم أود لو كان علي تحمل مشقات النضال. وقاك الله حياة فاترة، خالية من النضال، لا يجد النسر فيها متسعا ليبسط جناحيه. أحسدك على آلامك، لأنك، على الأقل، تحيا! تبذل قواك، تأمل بالنصر! وسيكون نضالك مشهودا».

ومذذاك لم يشك لوسيان لحظة بأن هذه النبوءة ستتحقق:

«بدا يتراءى له اليوم الذي آخذت فيه الرواية التاريخية التي يعمل عليها منذ سنتين، «نبال شارل التاسع»، والمجموعة الشعرية، «زهر اللؤلؤ»، ينشران اسمه في عالم الأدب»[5].

فهو يعرف أن باريس، «عاصمة عالم الفكر، [ستكون] مسرح نجاحه»، وأن عليه أن يعبر «المسافة التي تفصله عنها بسرعة». هذا ما قالته له مدام دو برجوتان. وأضافت:

«لا تترك أفكارك تزنخ في الريف. سارع إلى الاتصال بمشاهير الرجال الذين يمثلون القرن التاسع عشر. [...] باريس وأبهتها، باريس التي تتراءى في خيالات الريف جميعا كأنها مدينة الذهب، تمثلت له بفستانها الذهبي، ورأسها المكلل بالجواهر الملوكية، وذراعيها المفتوحتين للمواهب. سيعانقه أصحاب الشهرة عناق الأخوة. هناك كل شيء يبتسم للموهبة. هناك لا وجود لنبيل مفلس حسود يرشق الكاتب بكلمات جارحة ليذله، ولا تجاهل مزعجا للشعر. هناك ظهرت آثار الشعراء، وهناك دفعوا ثمنها وأبرزوها إلى النور. وعندما يقرأ أصحاب المكتبات الصفحات الأولى من «نبال شارل التاسع»، سيفتحون صناديقهم قائلين له: كم تريد؟»[7].

ولكن تجربة لوسيان الباريسية كذبت بشدة أوهام الشاب الريفي.

فسرعان ما اكتشف لوسيان، منذ مساوماته الأولى لنشر كتابيه في باريس، ما أسماه بلزاك

في مقدمة القسم الثاني من الرواية، «الأدب في تحوله التجاري»[8]:

«عبر لوسيان الجسر الجديد، وفي ذهنه تتحرك مئات الأفكار، فما فهمه من لغة التجارة جعله يكتشف أن الكتب عند أصحاب المكتبات، كالقلانس القطنية عند باعة الملابس، بضاعة يبيعونها غالية ويشترونها رخيصة»[9].

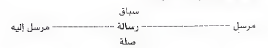
ثم اكتشف، تدريجيا، واقع «الحقل الأدبي»[10] المعقد. وقد وصف بلزاك بدقة بنية المجال الأدبي، وخطط المؤلفين في التنافس، عبر سلسلة من النزاعات. من بين هذه النزاعات نخص بالذكر المواجهة بين عالم الصحافة وعالم الأدب، بين جمالية الليبراليين الكلاسيكية والجمالية الرومانسية - الإبداعية- التي نادى بها الملكيون، بين البحث عن الكسب المادي الفوري عند الصحافيين والبحث عن الكسب الرمزي المؤجل عند المؤلفين من جماعة الندوة، وهذا الكسب الرمزي لا يستبعد الحصول- المؤجل أيضا- على مكسب في السلطة، لأن هؤلاء المؤلفين يتطلعون إلى تولي المسؤوليات السياسية لتحقيق المثال التقدمي الذي يؤمنون به.

هذا الوهم المزدوج الذي طبع موقف لوسيان، على مستوى قراءة النص وعلى مستوى كتابته، يعود سببه إلى جهله بكل العوامل الفنية والاقتصادية والثقافية والسياسية والمؤسسية التي تدخل في عملية تحول الفكرة إلى كتاب. خلافا لما كان يتصوره، لا يمكن عقد صلة حقيقية بشخص الكاتب أندريه شينيه، بل بالكتاب الذي نشره لاتوش من مخطوطات الشاعر والذي أدى نشره إلى ظهور كاتب يدعى أندريه شينيه في القرن التاسع عشر. وعلى هذا المثال، لن يكون لعمل لوسيان وجود أدبي طالما استمر نصا مخطوطا، مثل «زهر اللؤلؤ» و«نبال شارل التاسع»، أو نصا شفهيا ينشد أمام الجمهور، كقصيدة «إليها»[11].

وهكذا، خلافا لدعاة المفهوم الأدبي القائم على العلاقة البينية والفورية بين القارئ والكاتب وبين الكاتب والقارئ، شدد بلزاك على مجمل الوسائط والعقبات التي يتميز بها ويتأسس عليها الاتصال الأدبي. ومن هذا المنظور سنحاول وصف العناصر المختلفة التي تدخل في الاتصال الأدبي، فنرسم الطريق الممتد من تصور الكاتب للنص إلى تملك القارئ لهذا النص- ولكن هل هو النص «نفسه» حقا؟

ترسيمة الاتصال

يندرج الاتصال الأدبي المكتوب[12] في الإطار العام للاتصال كما حدده ياكوبسون ومثله بالترسيمة الآتية[13]:



هذه العوامل الستة تؤلف العناصر الواجبة الوجود في «كل عمل لغوي» أو «كل اتصال شفهي»[14]:

«يبعث المرسل برسالة إلى المرسل إليه. وتتطلب الرسالة، لكي تكون فاعلة، سياقا تحيل إليه (يسمى «المرجع»، وهو مصطلح ملتبس قليلا)، يفهمه المرسل إليه، ويكون لغويا أو يمكن التعبير عنه لغويا. وتتطلب الرسالة أيضا شفرة مشتركة، كليا أو جزئيا على الأقل، بين المرسل والمرسل إليه

(أو، بعبارة أخرى، بين المشفر ومن يفك الشفرة)، وتتطلب، أخيرا، صلة، أي واسطة مادية ورابطا نفسيا، بين المرسل والمرسل إليه تسمح لهما بإقامة الاتصال ومواصلته»[15].

وتجدر الإشارة إلى أن اتجاه الاتصال قد ينقلب: المرسل إليه (أو المتلقي) يمكن أن يصبح بدوره مرسلا. هذا الانقلاب تعبر عنه عموما كلمة ارتجاع. ويتراوح احتمال هذا الارتجاع بحسب أوضاع الاتصال: فالمحادثة تحتمل ارتجاعا متكررا، بينما يغيب الارتجاع عن المحاضرة الأساسية والبث التلفزيوني. ويحسن التنبيه إلى أن كل عملية اتصال معرضة للتشويش بفعل عوامل خارجية، وهذا التشويش يسمى الضجيج. وكلمة ضجيج قد تدل على الضجة بالمعنى الشائع، كصوت المقدح الذي يحجب صوت الأستاذ، وقد تدل على كل تشويش يمنع بث الرسالة أو تلقيها: طباعة كتاب سيئة النوعية، إضراب يضر بتوزيع صحيفة، رقابة... إلخ.

انطلاقا من هذا الوصف الذي قدمه ياكوبسون والذي قصد به أساسا الاتصال اللغوي، سننظر في كل عامل من العوامل الستة على حدة، مبينين الوجوه الخاصة التي يتخذها في الاتصال الأدبي الخطي أو المكتوب.

المؤلف

في الاتصال الأدبي الخطي يشار عادة إلى المرسل بكلمة مؤلف. والمؤلف قد يكون فردا: مارغريت دو نافار، رونسار، غوته، جول فيرن؛ أو مجموعة من الأفراد: إيركمن وشتريان Erckmann & Chatrian، الأخوين غونكور، بوالو ونرسجاك Boileau & Narcejac، آلان وسوفستر Alain & Souvestre، سيمون وأندريه شوارزبارت Simone & André Schwarz-Bart. في هذه الحال يكون للفرد أو للمجموعة وجود تاريخي مثبت: فنحن نعرف تاريخ مولد ووفاة فيكتور هيغو أو جورج صاند، ونملك عنهما شهادات كثيرة ومؤكدة. وقد يكون المؤلف، في حالات أخرى، مجهولا، كما في أنشودة رولان أو الحكايات الشعبية؛ أو اسما شبه أسطوري، كهوميروس الذي تنسب إليه منذ زمن بعيد ملحمتا «الالياذة» و«الأوديسة».

مال الكتاب والباحثون الأوروبيون في العصر الرومانسي إلى نسبة النصوص الشعبية وأناشيد البطولة العائدة إلى القرون الوسطى إلى مؤلف

جماعي، إلى «الشعب» الذي يكشف عن عبقريته الخاصة المختلفة عن عبقرية الأفراد التقليديين. ولكن هذه النظرة تتجاهل الحقيقة المرتبطة بنصوص هذه المؤلفات، أي العمل والاختيار والتعديل والتشكيل التي أدت إلى النسخة التي عرفها الناس للنص، شفهية كانت أو خطية، والتي لا يمكن أن تتحقق إلا على يدي فرد.

هناك مسألتان تستوقفانا في هذه القضية: الأولى هي اسم المؤلف. فالمؤلف، باعتباره صاحب الاسم المسطر على غلاف الكتاب، قادر على أن يقدم نفسه للقراء بطريقتين: إحداهما أن يستخدم الاسم المسجل على بطاقة الهوية: هنري جيمس، مارسيل بروست، هيلن سيكسو[١٦]، والطريقة الأخرى هي أن يستخدم اسما مستعارا يمكنه من الإشارة إلى نفسه كمؤلف مع إخفاء اسمه الحقيقي.

استخدام الاسم المستعار يلبي إجمالا ثلاثة دوافع كبرى. فقد يرغب المؤلف في الفصل بين شخصيته ككاتب وشخصيته الذاتية والاجتماعية. لهذا اتخذ جان باتيست بوكلين اسم موليير منذ أن أصبح ممثلا وكاتبا مسرحيا ومخرجا. ويبدو أن موليير، الذي ينتمي إلى عائلة بورجوازية ميسورة، قرر أن يأخذ في الاعتبار النظرة السيئة التي كان يلقاها عالم المسرح في القرن السابع عشر وأن يحمي ذويه منها. وهناك أمثلة إضافية كثيرة: أرويه الذي اتخذ اسم فولتير، فرانسواز كواريز التي اتخذت اسم فرانسواز ساغان، ألكسندر بيدي الذي اتخذ اسم مونغو بتي للفصل بين صفتيه: المعلم والكاتب. ويستخدم المؤلف الاسم المستعار، في حالات أخرى كثيرة، كتفادي الرقابة الدينية أو الأخلاقية أو السياسية أو الإدارية. فقد وقع فراتسوا رابليه قسما من مؤلفاته باسم مستعار هو ألكوفريباس نازيه. وهو جناس تصحيفي لاسمه. ونشر جان برولر كتابه «صمت البحر» (١٩٤٢) باسم فيركور. واستخدم بوريس فيان اسم فيرنون سوليفان لنشر كتابه الشهير «سأبصق على قبوركم» (١٩٤٦) الذي قدمه للجمهور باعتباره كتابا مترجما من الأدب الأميركي. أما بولين رياج مؤلفة «قصة أو» المفرطة في الإباحية فلا نعرف هويتها، إلا أن أسبابا كثيرة تدفع إلى الاعتقاد بأنها دومينيك أوري. ولا شك في أن الوظيفة الثانية لاستخدام الاسم المستعار لا ترتبط بالأولى حصرا، وهذا ما تبينه حال فولتير. وتجدر الإشارة إلى أن

بالإمكان اعتبار المؤلف المجهول بمثابة الدرجة صفر من الاسم المستعار: فقد نشر باسكال كتابه «رسائل إلى أسقف الأبرشية Les Provinciales» (١٦٥٦-١٦٥٧) من دون أن يذكر اسما ولو وهميا للمؤلف.

أخيرا، يستخدم المؤلف الاسم المستعار- وهذا هو الغالب- استجابة لدوافع نفسية ترتبط خصوصا بالموقع التي يرغب أن يحتله إزاء السلطة الأبوية. وقد عبر جان لوك ستمتز عن ذلك خلال حديثه عن بتروس بوريل:

«أن يكتب اسمه، هذا لا يعني أن يصف نفسه بل أن يكون حساسا إلى كنز الألفاظ الذي يحتويه هذا الاسم [...]، وأن يكشف موقع الأب ودمغته (ودمغة الأم التي لا تذكر)، وأن يواجه هذا الضيق، هذا الضيق والعذاب، ويعترف بأن الضيق موجود، كالمثلية التي تضاف إلى أسطورة أوديب»[١٧].

هكذا يأتي اختيار الاسم المستعار ليعبر، غالبا، عن رفض اسم العائلة. كأن المؤلف حين يرغب في توكيد حقه في التأليف يدخل في منافسة مع الأب، ويحرص على أن يبرهن أن عمله لا يدين بشيء لمن أعطاه اسمه في بطاقة الهوية. فهنري بايل استخدم عدة أسماء مستعارة، منذ أن بدأ الكتابة، إلى أن استقر على اسم ستندال. ونعرف أن هذا الاسم مستوحى من اسم قرية في شمال شرق ألمانيا مر بها المؤلف إبان مشاركته في حملات نابليون: في كتابه «الأحمر والأسود» يحتل نابليون موقع الأب. أما أورور دوبين فقد رفضت اسم عائلتها واسم عائلة زوجها البارون كزيمير دودفان على السواء، واختارت اسم جورج صاند. وهو اسم مستعار بالغ الدلالة لأنه يذكر بشكل مثير باسم عشيقها جول صاندو، ويشدد في الوقت نفسه، ومن خلال طريقة كتابة اسم جورج[*] على رغبة واضحة في تجاوز التسميات التي يميز بها المجتمع بين الجنسين.

كذلك تخلى جيرار لابروني عن اسم عائلته، واختار لنفسه اسم جيرار دو نرفال. وهذه التسمية التي نسبت صاحبها إلى الأشراف تنسجم مع روح العصر. ولكنها تظهر أيضا رغبة الكاتب في ربط نفسه بأسرة والدته. لأن اسم نرفال هو اسم أرض تملكها جدته لأمه، كما تكشف رغبته في رفض أبيه نهائيا لأنه يحمله، منذ الصغر، مسؤولية موت أمه عام ١٨١٠ ودفنها في «سيليزي الباردة حيث يوجد رماد أمي»[١٨].

(*) ينتهي اسم جورج بالفرنسية بحرف (S) (George) وهو اسم علم مذكر. وقد اختارت أورور دوبين هذا الاسم لتوقيع كتبها وحذفت الحرف الأخير. (المترجم)



أخيراً، قد يكون الخيار الذي اعتمده إيزودور دوكاس (١٨٤٦-١٨٧٠) من أكثر حالات الاسم المستعار تعقيداً. فقد نشر النشيد الأول من أناشيد ملدورور[١٩] عام ١٨٦٨ تحت اسم مستعار. ثم أعاد نشره في السنة التالية ضمن مختارات جماعية صدرت في مدينة بوردو، تحت اسم مستعار أيضاً[٢٠]. وفي نهاية عام ١٨٦٩ نشر الأناشيد الستة الأولى[٢١] في باريس باسم مستعار جديد هو الكونت دو لوتريامون. تساءل القراء عن اختيار هذا الاسم المستعار، ولكن سرعان ما ربطوه برواية «لاتريومون» لأوجين سو التي صدر الجزء الأول منها عن دار غسلين في باريس عام ١٨٣٨. لا شيء يثبت أن دوكاس قرأ هذه الرواية. ولكن التقارب بين الاسمين يتجاوز الصدفة البسيطة إلى وجود نقاط التقاء عدة بين الأناشيد ورواية سو.

تستعيد رواية سو، القائمة على وقائع حقيقية، حكاية مؤامرة ضد الملك لويس الرابع عشر شارك فيها الفارس دو روهان وأحد نبلاء نورماندیا جان دوهميل دو لاتريومون. وقد توفي هذا الأخير خلال عملية توقيفه. أما روهان والمتواطئون معه فقد أعدموا عام ١٦٧٤، وتبدو الشخصية اللامعة والعامرة بالحماسة وذات المظهر الرهيب والإغراء الشيطاني التي تخيلها أوجين سو تجسيداً مسبقاً لافتاً لملدورور - وقد نبه إلى ذلك جملة من الدارسين بينهم مارسيل جان وأرباد ميزيه[٢٢] وفرانسوا كرادك[٢٣]. ورأى الأولان أن لاتريومون الذي ناضل ضد لويس الرابع عشر يظهر في الرواية كأنه عدو أسطورة الشمس[٢٤]، وعدو الله والأب أيضاً. من هنا جاء، على الأرجح، اسم بطل الأناشيد: ملدورور، الشيطان الجديد، حامل الفجر الملعون[٢٥]. من جهة أخرى، لفت فرانسوا كرادك إلى أن تحويل اسم لاتريومون إلى لوتريامون سمح لدوكاس بتأكيد المسافة التي تفصله عن هذا الأب، عن هذا الآخر، الذي بقي في مونتيفديو والذي- في "الأناشيد"- يتحدى القانون: «الآخر الموجود في مون»[٢٦].

يتأكد هذا الافتراض إذا أخذنا بالاعتبار تكون كتاب دوكاس. فقد أودع الكاتب في وزارة الداخلية نسخة من «قصائد ١» في ٩ أبريل ١٨٧٠، ونسخة من «قصائد ٢»[٢٧] في ١٤ يونيو من العام نفسه، وهما الكراسان الوحيدان اللذان نشرهما دوكاس باسمه الحقيقي. يمكن تفسير هذا الاختيار بأنه رغبة في إظهار القطيعة بين «القصائد» و«أناشيد ملدورور». فلو قرأنا «القصائد»

حرفيا، لوجدناها تتنكر للرومانسية الشيطانية الموجودة في «الأناشيد»: والشاعر يزعم في صدر كتابه أنه:

«سيضع الشجاعة محل الكآبة، والثقة محل الريبة، والأمل محل اليأس، والخير محل الخبث، والواجب محل الشكوى، والإيمان محل الشك، وبرودة الهدوء مكان السفسطة، والتواضع محل الكبرياء»[28].

هناك منطق أكيد وراء استخدام دوكاس اسم عائلته في توقيع نص يدافع عن القيم الاجتماعية الشديدة التقليدية والنفاذ منه إلى إدانة تأثير الجموح الرومانسي. ولكن هذه القطيعة مع «الأناشيد» وهذه العودة إلى القانون، مجرد خداع. فبلاغة السخرية التي تسود في «القصائد»، والتي تعبر عن نفسها خصوصا باستخدام "المعارضة الأدبية" باستمرار وبقلب الأقوال الأدبية والفلسفية الشائعة، تكشف أن هذا النص يواصل، بأسلوب آخر، نغمة "أناشيد مالدورور". لهذا يمكن الاعتقاد بأن العودة إلى اسم الشهرة الحقيقي هو الحد الأقصى للسخرية من الأب، المحكوم بأن لا ينطق بغير التفاهات المريعة. ويمكن بعد ذلك التفكير، كما يقول مرسلين بلينت، بأنه ما دام «الكتابان غير منفصلين زمنيا»[29] فإن «القصائد تسمح للقادر على حمل كل الأسماء [..] وعلى أن لا يحمل أي اسم - بعدما رفض شهرة الأب - بأن يوقع اسم الأب (الاسم نفسه تقريبا ولكن لا يعود نفسه أبدا)»[30]: لوتريامون، مرفين، بسكال، فوفنارغ، و-لم لا- إيزودور دوكاس.

المرسل إليه

خلافا للاتصال الأدبي الشفهي، حيث إنتاج الراوي أو المنشد لا ينفصل عن وجود جمهور يتفاعل مع الرسالة ويمكن للفنان أن يتكيف معه، فإن الكتابة كصياغة للنص لا تضع الكاتب في مواجهة الجمهور. فما دام الكتاب لم يعرض للبيع ويوزع ويصل إلى قراء فعليين يبقى المرسل إليه افتراضيا نوعا ما، فلا شيء يؤكد هوية الجمهور الحقيقي لهذا الكتاب فيما بعد.

مع ذلك ليس الطابع الافتراضي للجمهور أمرا مطلقا. فالكاتب يتوجه بكتابه عموما إلى جمهور محدد محاولا تلبية رغباته. ويظهر توجه الكاتب نحو هذا الجمهور أو ذاك - على تفاوت فعاليته ونجاحه - من خلال عدد من الأدلة المعبرة، نذكر منها مستوى اللغة الذي يعتمده الكاتب، والمفردات،

الشائعة أو المتخصصة، التي يستخدمها. فسارتر حين كتب «الوجود والعدم» و«نقد العقل الجدلي» لم يقصد الجمهور الذي قصده حين كتب «الجدار». ونذكر أيضا الاقتباسات الثقافية الواردة في النص: وبينها ما هو واضح للجمهور العريض لأنه يشكل جزءا من ثقافة العصر العامة؛ وما يصعب فهمه على غير الجمهور الضيق والمتخصص، كما هي الحال حين يثبت الكاتب الفرنسي شواهد من الألمانية أو اللاتينية من دون أن يرى ضرورة لترجمتها.

وفضلا عن المؤشرات القائمة في النص هناك ما يمكن وصفه بالمؤشرات الخارجية التي تسلط الضوء على الجمهور المقصود. وهناك أيضا النوع الأدبي الذي اختاره المؤلف لكتابه: فالرواية البوليسية، أو رواية الخيال العلمي، أو الرواية المنتمية إلى «الأدب العام» والقابلة لنيل جائزة (غونكور، فيميتا، رينودو ...)، أو الكتاب الفلسفي، أو الدراسة النفسية التحليلية، أو المجموعة الشعرية، أو «الكتاب العملي»... إلخ، لا تصل إلى جمهور واحد، فالجمهور الذي تتوجه إليه محدد سلفا من خلال نوعها الأدبي. وهناك أيضا نوعية الإنتاج والتوزيع المرتبطة بعوامل اجتماعية واقتصادية، والشكل المادي الذي يتخذه الكتاب، وهما يدلان على توجه إلى جمهور محدد. وفي الاتجاه نفسه، يشكل عدد نسخ الطبعة الأولى، واحتمال وجود طبعة جيب موازية للطبعة السائرة، وإلحاق عنوان الكتاب (أو عدم إلحاقه) بقائمة الكتب التي تبيعها الأندية بالمراسلة، وحصر بيع الكتاب بالمكتبات، أو، على العكس، توزيعه على نقاط بيع كمراكز بيع الصحف أو المتاجر الكبرى، والمساحة المخصصة للكتاب في البرامج المدرسية، يشكل ذلك أيضا مؤشرات دالة على الجمهور المقصود. من هذا المنطلق يمكن تفسير رفض جوليان غراك نشر كتبه في سلسلة جيب بأنه يرغب في المحافظة على صورة الكاتب الطليعي المصمم على مواصلة الإفادة من مكانة دار نشر محترمة كدار كورتي. وبالعكس، يشكل انشاء سلسلة خاصة بالدراسات النقدية داخل سلسلة الجيب، وإصدار طبعات علمية لنصوص قديمة ومعاصرة، تعبيرا من الناشرين ومن الكتاب - إذا كانوا أحياء وساعدوا في تحقيق هذا المشروع - عن تفكير معاكس: خير للكاتب أن يكون كلاسيكيا يدرس في المدارس الثانوية من أن يكون طليعيا تدرسه، اختياريا، مجموعة صغيرة من الطلاب في برنامج الإجازة الجامعية او الجدارة.

ولكن الطابع الافتراضي للجمهور لا يعود فقط إلى الفارق بين القراء المقصودين والقراء الفعليين، بل يعود أيضا إلى أن الزمن غالبا ما يؤثر في الجمهور- أو في غيابه. فعلى سبيل المثال، لم يصل ستندال (١٧٨٣-١٨٤٢) فعليا إلى الجمهور - مع أنه لم يكن مجهولا في زمانه - ولم يصبح مؤلفا مشهودا له إلا في أواخر القرن التاسع عشر. كذلك لم يضع الناس سكوت فتزجيرالد (١٨٩٦-١٩٤٠) في مستوى همنغواي وشتاينبك ودوس باسوس وفوكنر، إلا بعد الحرب العالمية الثانية. وقد يتغير الجمهور خلال حياة الكاتب: هذا ما حصل مثلا لمرغريت دورا التي أدى نيل روايتها «العاشق» جائزة غونكور وطبع ما يقارب المليون نسخة منها، إلى إخراجها كليا من دائرة «أدب البحث» الضيقة التي كان القراء والنقاد يضعونها فيها حتى ذلك الوقت. كذلك تعتبر حال جول فيرن (١٨٢٨-١٩٠٥) ذات دلالة. فقد توجه هذا الكاتب إلى الشبيبة من خلال موضوع الرحلة والخيال العلمي خصوصا، ولكنه تحول شيئا فشيئا إلى مؤلف جامعي منذ عام ١٩٥٠ بدليل الأطروحات التي تناولته بالدراسة والطبعات العلمية التي صدرت لبعض مؤلفاته[٢١].

ولكن مهما كان الطابع الافتراضي للمرسل إليه، وحجم التغير الذي يمكن أن يتعرض له مع الزمن، فإنه يبقى كائنا حقيقيا مكونا من جمهور قابل فعلا لقراءة الكتاب الذي وضعه المؤلف. والحال أنه، في موازاة المرسل إليه الحقيقي، الذي يمكن تحديده من خلال تحليل عادات الناس في القراءة، هناك مرسل إليه من طراز آخر، يمكن وصفه بالوهمي، لأن وجوده محصور داخل مساحة النص. وهناك مفهومان مهمان للإحاطة به.

المفهوم الأول هو «الكتابة»، كما حددها رولان بارت في كتابه «الكتابة في الدرجة صفر». ففي هذا الكتاب يتناول بارت مفاهيم اللغة والأسلوب والكتابة. فاللغة والأسلوب، رغم اختلافهما، هما من المعطيات المفروضة على المؤلف، والتي لا قدرة له على تبديلها. فاللغة «موضوع اجتماعي بالاصطلاح لا بالاختيار»[٢٢]؛ إنها مادة يستخدمها الكاتب للتعبير في زمن معين وفي سياق محدد، خلافا للأسلوب الذي له بعد فردي في الأساس يحيلنا إلى تاريخ الكاتب الشخصي. فهو، في نظر بارت:

«لغة مكتفية بنفسها تضرب فقط في الجذور الشخصية والسرية للكاتب، في ما هو دون مادية الكلام، حيث ينشأ أول مزدوج couple من

الكلمات والأشياء، وحيث تستقر موضوعات وجوده الأساسية نهائيا. ومهما بلغ تهذيب الأسلوب فإن الطبيعة لا تفارقه، فهو شكل لا غاية له، ونتاج دفع لا نتاج قصد»[٣٢].

أما الكتابة فإنها، خلافا للأسلوب، تعبر عن مساحة الحرية، التي لا تخلو من القيود، والتي يتحرك فيها المؤلف. إنها المجال الذي يمكن أن يمارس فيه الكاتب الاختيار على مستوى التعبير، فيما هو يواجه هاتين الطبيعتين، أي اللغة والأسلوب. ويتعلق هذا الاختيار بكيفية رسم توجهاته الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية. فعندما نكتشف صيغ الكتابة في النص نكون قد تنبهنا إلى الإشارات الدالة على هذه التوجهات والتي يدمجها الكاتب عمدا في النص.

«اللغة والأسلوب قوتان مكفوفتان، أما الكتابة ففعل تضامن تاريخي. اللغة والأسلوب شيئان: أما الكتابة فوظيفة: إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع: إنها اللغة الأدبية التي تحولت بفعل توجهها إلى المجتمع؛ إنها الشكل الذي ندرك قصده الانساني والذي يرتبط بأزمات التاريخ الكبرى [...] إن احتلال الكتابة قلب الإشكالية الأدبية التي لا تبدأ إلا بها، يجعلها، إذا وخصوصا، مغزى الشكل: إنها اختيار المجال الاجتماعي الذي ينسب إليه الكاتب طبيعة لغته. ولكن هذا المجال الاجتماعي ليس المجال الاستهلاكي الفعلي. فالكاتب لا يتقصد اختيار المجموعة الاجتماعية التي يكتب لها: فهو يعرف جيدا أنه - إلا إذا كان يتوقع حدوث ثورة - لا يمكنه أن يكتب إلا للمجتمع. فاختياره هو اختيار للوعي لا للفعالية»[٣٤].

هكذا ترتسم أمامنا صورة للمرسل إليه قد يعجز النص عن بلوغها، ولكنها تعبر من خلال الكتابة التي يعتمدها المؤلف - أرستقراطية، فنية، اشتراكية، عالم ثالثية... إلخ - عن رغبة الكاتب في الانتماء الاجتماعي والسياسي وعن حلمه بالتضامن مع مجموعة يتوجه إليها ويأمل في أن يتم اعتباره ممثلا لها.

المفهوم الثاني، الأقرب إلى التقنية، هو مفهوم الراوي. هناك نصوص روائية كثيرة، تعود إلى بداية هذا النوع الأدبي، تعرض صورة راو يتوجه إلى قارئ متوقعا منه، حسب الظروف، إظهار ردة فعله على بعض وجوه القص، وبالتالي المساعدة في توضيح الطريقة التي ينبغي السير بها، أو تجنبها، في قراءة القصة. هكذا تنشأ، في موازاة العلاقة الحقيقية بين المؤلف والقارئ، علاقة

وهمية - لأن وجودها محصور ضمن مساحة النص- بين الراوي وهذا المرسل إليه الخيالي الذي اعتدنا أن تسميه، بتأثير كتابات جيرار جينيت، «المروي له». وقد أوضحت كريستين مونتلبتي هذا الخط الفاصل بين الحقيقة والوهم حين كتبت:

«إن لمفهوم المروي له، الذي يسمح خصوصا بفهم الفروقات التي قد أجدها خلال القراءة بيني وبين القارئ الموجود في النص، ميزة خاصة وهي أنه دقيق، وأنه يربط القارئ بشريكه الحقيقي. فكما ينتمي المؤلف والقارئ كلاهما إلى عالم الحقيقة، يجد المروي له شريكا في عالم النص هو الراوي»[٣٥].

إن النظر في وجوه العلاقة بين الراوي والمروي له يؤدي إلى اكتشاف شكلين رئيسيين: التواطؤ والاستبعاد شبه الواضح لأحد الفريقين. وقد حللت مونتلبتي عملية الاستبعاد، فبينت كيف أن الراوي، في الفصل التمهيدي من رواية بلزاك «الأب غوريو»، «وبعدما استعرض أوسع مجموعة ممكنة من المروي لهم [...] عمد إلى تقليص الحقل: فبدا له أن المروي له الوحيد المقبول هو المروي له الباريسي لأن (خصوصيات هذه المشاهد لا يفهمها إلا من يعيش بين ربى مونتمارتر وأعالي مون روج)»[٣٦].

ولا شك في أن مفهوم المروي له يرتبط من حيث المبدأ بمن تروى له الحكاية. ولكن هذا المفهوم ينطبق على أنواع أدبية أخرى. فبودلير، حين أنكر أن الشعر يمكن أن ينقل مضمونا أخلاقيا أو فلسفيا أو دينيا، وتحدث في هذا الخصوص عن «البدعة العصرية الخطيرة: التعليم»[٣٧]؛ ومالارميه، حين كتب في بداية حياته الأدبية مقالة بعنوان «بدع فنية: الأدب للجميع»[٣٨]، كانا يحددان، كل بدوره، المرسل إليهم القادرين على تلقي الرسالة والآخرين العاجزين عن فهمها. هكذا يحدد الكاتب من خلال شخصية الراوي الوهمية أو ضمير المتكلم المعبر عنه في القصيدة، خياراته بشأن متلقي نصه، ويكشف عن جزء مهم من تصوره الخيالي الذي يمكن مقارنته، بعد تبيانه، بقرائه الحقيقيين.

الرسالة

تتكون الرسالة مما هو منقول، وفق سيرورة تمتد من المؤلف إلى القارئ، بصورة نص مكتوب يحمل مضمونا دلاليا. تحديد معنى الرسالة لا يكون إلا عاما، ولا يستدعي ملاحظات خاصة، لأن المهم، كما سنرى، هو كيفيات نقل

الرسالة وبعض خصوصيات إنتاج معناها. من جهة أخرى، يحيل معنى الرسالة إلى الدلالة، أو المفهوم، الذي يحمله الأثر الأدبي؛ وقد استخدم النقاد كلمة «رسالة» في السنوات ١٩٤٥-١٩٦٠، للتعبير عن المعنى الأخلاقي والفلسفي والسياسي للكتاب. لهذا يجدر السؤال عما إذا كان الأثر الأدبي يتحدد من خلال المضمون الذي ينقله أم من خلال الكيفيات الشكلية والبنائية التي ينتقل بها. بعبارة أخرى، ما الذي يجب أخذه في الحسبان: أهو المضمون أم العملية التي يتحقق بها التعبير عنه ونقله؟

قناة الاتصال

تتعرف قناة الاتصال من وجهة نظر تقنية أساسا: وهي تتكون من مجموع العمليات المادية المتحققة بدءا من كتابة المؤلف للنص وانتهاء بفعل القراءة وتملك القارئ لهذا النص بصورة كتاب.

العنصر الأول الذي ينبغي النظر فيه، داخل هذه السلسلة، هو المخطوط. وهو النص الذي يضعه الكاتب قبل أن تحوله الآلة إلى نسخ مطبوعة ومتعددة. لهذا ينبغي التفريق بين نسخة الكتاب المخطوطة والنسخة المطبوعة والمنشورة. وتجدر الإشارة إلى أن الآثار الأدبية السابقة لاختراع المطبعة (منتصف القرن الخامس عشر) كانت تنسخ وتنشر بصورتها المخطوطة من خلال محترفات تنقل النص الأصلي إلى عدد من النسخ المتماثلة وتقوم بالدور الذي تحول فيما بعد إلى الطابع والناشر.

هكذا عرفنا آداب العصور القديمة وآداب العصور الوسطى. وهذا هو معنى الحديث عن مخطوط «حرب المورية» لتوسيديد، أو «الإنيادة» لفرجيل أو «فارس الأسد» لكريتيان دو تروا. فالمقصود دائما، في هذه الحال، هو النسخة التي نقلها النساخ عن الأصل ووصلت إلينا بهذه الصورة، وليس النص الذي خطه المؤلفون فعليا.

نرى إذا أن لكلمة مخطوط معنيين مختلفين كثيرا في عبارتي «مخطوط أفلاطون» و«مخطوط بلزاك». فنحن لم نبدأ بالنظر إلى المخطوط باعتباره «ما قبل نص الكتاب» إلا بعد اختراع المطبعة.

من الناحية المادية، يمكن أن يتخذ المخطوط صورا متعددة، فهو، من حيث اشتقاق اسمه، يكون بخط المؤلف. ويمكن أن يكون من إملاء المؤلف على

مساعده: هذه حال رواية «دير الشرتريين في بارم» لستندال، وحال جزء من «مذكرات من وراء القبر» لشاتوبريان. وقد أدى انتشار استخدام الآلة الكاتبة في أواخر القرن التاسع عشر إلى إعطاء المخطوط طابع «المضروب» (على الآلة)، وأصبح هذا الشكل، منذ وقت طويل، مفروضا على الكتاب من جانب الناشرين ومسؤولي المجلات. والشكل المضروب يمكن أن يتولاه المؤلف بنفسه- انطلاقا من نص مخطوط أحيانا، أو أن يمليه على سواه كما هي حال القسم الأخير من آثار هنري جيمس[39]. أخيرا، يمكن أن يكون المخطوط شفويا إذا كان النص، أو المواد التي يتركب منها، مسجلا على آلة تمهيدا لنقله إلى الصورة الخطية.

ولكن مهما كانت صورة المخطوط[40]، فإنها ليست نسخة فنية للكتاب العتيد بل أقل من ذلك. فالتردد الذي تعكسه والزيادة والحذف والندامة والتصحيح، كل ذلك يبين عمل الكاتب، وأنه عمل لا ينتهي أبدا، خلافا للكتاب المطبوع والمنشور الذي يقتنيه القارئ. هكذا اتخذت العبارة التي اختارها بسكال لعنونة المقطع الشهير «لا تناسق الانسان»[41] من كتابه «الأفكار»، بعدا نسبيا حين تبين من مراجعة المخطوط أن الكاتب كتب أولا عبارة «عجز الانسان» ثم شطبها. كذلك الأمر بالنسبة إلى عبارة «soleil cou coupé» (شمس مقطوعة العنق) التي ختمت قصيدة «حلقة» التي تفتتح المجموعة الشعرية «الكحول». فقد جاءت من نقل عبارة soleil cou tranché[42] من الاستعارة إلى الجناس؛ وهذا التغيير جرى في المرحلة الأخيرة من تجارب الطباعة. كذلك أيضا فتح مالارميه أمام القارئ طريقا جديدة تماما حين عدل البيت الوارد في المقطع الأخير من قصيدة «النوافذ» التي كتبها عام ١٨٦٣ وهو:

«هل من سبيل، يا ربي الذي يعرف المرارة»

وجعله في الطبعة الحجرية التصويرية التي أصدرها لمجموعته «قصائد» عام ١٨٨٧:

«هل من سبيل، يا أنا الذي يعرف المرارة»[43].

هكذا يؤدي النظر في المخطوطات إلى تسليط الضوء على تكوين الآثار الأدبية، لأنه يوضح أن الصياغة النهائية للنص، تلك التي تجدها عند قراءة الكتاب المطبوع والمنشور، هي نتيجة عمل وحصيلة اختيار بين الممكنات. وهذا النظر يساهم في نزع القدسية عن الاعتقاد بقيمة ثابتة للكتاب.

العنصر الثاني من عناصر قناة الاتصال يمثله الناشر [٤٤]. والناشر هو متعهد يتولى مسؤولية صناعة الكتاب ونشره انطلاقا من مخطوط سبق له اختياره. وتقوم العلاقة بين المؤلف والناشر على بعدين. فهي تتناول أولا القيمة الفنية والتجارية للمخطوط الموضوع بتكليف من الناشر أو المرسل إليه من غير تكليف، والأسباب التي تدفع الناشر إلى رفضه أو قبول نشره مع التعديل أحيانا. والقاعدة العامة أن يعرض المخطوط على لجنة قراءة، تتنوع بحسب دور النشر، تضع لكل نص علامات قراءة. وعلى هذه العلامات يبني الناشر قراره. من هذه الزاوية يمكن وصف العلاقة بين المؤلف والناشر بأنها علاقة تقويم في الأساس.

وفي حال موافقة الناشر على نشر المخطوط تدخل هذه العلاقة في إطار قانوني دقيق يرسمه قانون [٤٥] ١١ مارس ١٩٥٧، ويتحقق بتوقيع عقد بين المؤلف والناشر. وينص العقد على أربعة ترتيبات أساسية. يمنح المؤلف الناشر حق نشر المخطوط الذي يتناوله العقد - وربما حقوق الاقتباس والترجمة-، ويتعهد بالامتناع عن إعادة نشر النص - وربما اقتباسه أو ترجمته - من دون الاتفاق مع الناشر. ويتعهد الناشر، في المقابل، بنشر النص كما تسلمه من المؤلف وبالاعتراف بصفته كمؤلف. ويحدد العقد أيضا «الحد الأدنى من عدد نسخ الطبعة الأولى» [٤٦]. ويعين أخيرا جعالة المؤلف: حقوق المؤلف. يمكن أن تكون جعالة المؤلف مبلغا مقطوعا متفقا عليه أو «نسبة من المنتوج المتفق على استغلاله» [٤٧]. وفي الحال الأخيرة قد تتفاوت النسبة، ولكنها بالإجمال في حدود ١٠٪ من سعر الكتاب المباع بالمفرق. والناشر ملزم، بموجب حقوق المؤلف، أن يبلغ المؤلف دوريا بحالة مبيعات الكتاب. وهناك ترتيبات أخرى، أكثر تقنية، تحدد مهلة لبدء النشر وشروط فسخ العقد من طرف واحد.

هكذا يوفر عقد النشر، كما حدده قانون ١١ مارس ١٩٥٧، ضمانة للمؤلف والناشر معا. فالأول يعرف أن كتابه سيطبع بالشكل الذي يوافق رغبته، وسينشر بكيفيات محددة بوضوح، وأنه لن يتحمل أي كلفة لأن القانون ينص بوضوح على أنه «لا يدخل في مفهوم عقد النشر، بالمعنى المنوه عنه في المادة ٤٨، العقد المسمى: على حساب المؤلف» [٤٨]. أما الثاني فيطمئن إلى أن بين يديه نصا يمكنه استغلاله إلى أجل، وله في ذلك الحق الحصري: «واجب

المؤلف أن يضمن للناشر الممارسة الهادئة والحصرية للحق المعطى، إلا في حال وجود اتفاق يخالف ذلك»[49]. وهذه الضمانة تشكل عنصرا مهما في سياسة النشر، لأنها تسمح للناشر بإنشاء سلسلة، وبإعادة النشر حسب مقتضيات الحال أو تطور اهتمام الجمهور بعناوين هذه السلسلة. نرى هذا، مثلا، عند غاليمار من خلال سلسلة «شعر» أو «المتخيل».

هذا، وتبقى مهنة الناشر من حيث المبدأ مليئة بالمخاطر. فالناشر، حين يقرر نشر كتاب، يراهن على أرباح لاحقة، قد يحققها أو لا يحققها. فمهما بلغت جدية دراسة السوق يصعب أن نتوقع كيفية تلقيه الكتاب غدا، ولو كان هذا الكتاب من الصنف الرائج تجاريا، كالكتب العملية، مثلا. لهذا تتجه مصلحة الناشر إلى الكتب القابلة لنيل جوائز أدبية، أو تلك التي يكون مؤلفها معروفا من الجمهور الواسع بسبب موقعه السياسي أو الإعلامي. ولكن، هنا أيضا، يكون النجاح عملية معقدة: فالإقبال الكثيف على شراء رواية نالت جائزة غونكور لا يؤدي حكما إلى رواج رواية أخرى ينشرها المؤلف بعد سنة: ففي هذه الحال قد يكون السعر لا الجائزة سبب النجاح. كذلك، إذا كان من السهل تحليل الأسباب التي جعلت كتابا ما أفضل الكتب مبيعا ـ مثل كتاب «بقدر ما تحمل الريح» ـ فلا شيء يسمح بصورة مؤكدة بوضع كتاب آخر يكون الأكثر مبيعا. أما نجوم السياسة أو الرياضة أو الفن أو الإعلام، فإن شهرتهم قد تدفع الجمهور الواسع إلى قراءة كتبهم ـ التي تكون إجمالا على شكل مقابلات شخصية ـ أو الكتب التي تتحدث عنهم؛ ولكنها قد تدفع الجمهور أيضا إلى الإعراض عن هذه الكتب لاحتوائها على مادة معروفة أصلا.

يشكل الطابع العنصر الثالث من عناصر قناة الاتصال. ويتمثل دوره بصناعة الكتاب بعدد معين من النسخ المتشابهة، تلبية لطلب الناشر ووفقا لتعليماته: قياس الكتاب، المواصفات الخاصة بكل سلسلة، الغلاف، عدد النسخ، الخ. . فالطابع متعهد كالناشر، ويتعرض بهذه الصفة لمخاطر النشاط الاقتصادي، لكنه لا يواجه المخاطر نفسها التي تتهدد الناشر لأنه ينفذ طلبات يضمن مبدئيا أجره عليها، بينما الناشر يتخذ القرارات ويعمل دائما على أساس ربح لاحق.

حتى زمن قريب ـ ١٩٥٠ تقريبا ـ كانت طباعة الكتب تكاد تتم حصرا بواسطة التيبوغرافيا، أي باستخدام حروف متحركة مصنوعة من مزيج من الرصاص والكحل (١٤-١٨٪) والقصدير (٤-٨٪) ووفق مبدأ لم يتبدل منذ

اختراع المطبعة[٥٠]، فبعد قراءة دقيقة للمخطوط الذي يسمونه نسخة، والذي يدون عليه المصحح كل الاشارات الفنية اللازمة لعامل الطباعة، تبدأ المرحلة الأولى، الأساسية والأكثر كلفة، من مراحل تحويل المخطوط إلى كتاب: تنضيد الحروف. وتقوم هذه المرحلة على صف الحروف التي تقابل علامات المخطوط، فوق مصف تعادل مساحته مساحة الصفحة المطبوعة. وفي نهاية هذه العملية يكون لدى الطابع من المصفات بقدر ما سيكون للكتاب من صفحات.

بقي التنضيد إلى أواخر القرن التاسع عشر يدويا حصرا: يأخذ العامل من صندوق الحروف ـ وهو بقياس ٤٤ – ٦٥ سم، مقسم إلى خانات متفاوتة القياس تبعا لتكرار استخدام العلامات ـ ما يحتاجه منها، ويرصفها فوق المصف بعدما يكون قد حدد الحواشي مسبقا بواسطة نظام الضبط. يتم العمل علامة بعد علامة، وسطرا تلو سطر. ولكن قبل الانتقال إلى السطر التالي، المفصول عن السابق بواسطة مفسحة ـ شفرة من مزيج المعدن تظهر اللون الأبيض في الطباعة ـ، تجري قراءة السطر وتصحيح الأخطاء. وحين يمتلئ المصف يتم فحصه لازالة الحفر ـ زيادة في اللون الأبيض تظهر كالشقوق في الصفحة المطبوعة ـ بتخفيف المسافة بين الكلمات حيث تدعو الضرورة.

أظهر التنضيد اليدوي منذ بداية الطباعة بعض السيئات، رغم امتيازه التقني والفني: كلفة مرتفعة، تلف الحروف، حشد مواد كبيرة الحجم عند إعادة النسخ. في نهاية القرن التاسع عشر، تم اختراع نوعين من الآلات التي تقدم تنضيدا أسرع بكثير بكلفة أقل: لينوتيب ومونوتيب. تتحرك هذه الآلات بواسطة ملامس شبيهة بملامس الآلة الكاتبة ولكنها أشد تعقيدا، فهي تأخذ المعدن الذائب وتحوله الى الحروف اللازمة وترصفها على المصف. الآلة الاولى تقدم السطر دفعة واحدة، أما الثانية فتقدم كل حرف بمفرده[٥١]. في بداية القرن العشرين وجد نظام الطباعة الفعلية منافسة من الحفر التصويري héliogravure الذي تتكون صفحته الطابعة من اسطوانة نحاسية محفورة بعملية تصويرية. يمكن الحفر التصويري من تحقيق العمل بسرعة عالية جدا، وهو يستخدم في طباعة المنشورات الكثيرة النسخ (بيانات، مجلات). وجودته الفنية تشجع على استخدامه في طباعة المنشورات القليلة النسخ التي تتطلب الكثير من العناية. غداة الحرب العالمية الأولى، ظهرت

وسيلة جديدة هي الأوفست التي ما زالت إلى اليوم النظام الأكثر استخداماً. يقوم هذا النظام على مبدأ الطباعة الحجرية التي عرفت في القرن التاسع عشر[52]، وتتكون صفحته الطابعة من صفيحة من الزنك، لا نتوء فيها ولا تجويف، مثبتة فوق اسطوانة، يتوزع عليها الحبر بصورة غير منتظمة بوسيلة فوتوغرافية. وتوضع هذه الاسطوانة في حالة احتكاك باسطوانة أخرى تحمل صفيحة من المطاط - مطاط الأوفست- تتلقى الحبر غير المنتظم، وتنقله إلى ورقة موضوعة بينها وبين اسطوانة ثالثة وظيفتها القيام بدفع مضاد. بعد الحرب العالمية الثانية ظهرت الصفافة الفوتوغرافية التي تعد فيلم الأوفست بوسائل كهربائية آلية، ثم صارت تعده بوسائل معلوماتية صرفة، وتتكون صفحتها الطابعة بوسيلة فوتوغرافية. وهذه الصفافة تسمح بمعالجة ما يزيد عن مليون علامة في الساعة[53].

بعد انتهاء التنضيد يجري السحب التجريبي الأول، ويتم هذا السحب، تقليدياً، على مسودات طباعة، وهي كناية عن صفحات بقياس ٣٠ - ٥٠ سم تتسع الواحدة منها لما يعادل ثماني صفحات مطبوعة. وترسل هذه المسودات إلى المؤلف الذي يدقق في النص ويشير إلى الأخطاء التي وقع فيها الطابع مقارنة بالمخطوط الذي تسلمه. تجري التصحيحات وفق شفرة اصطلاحية[54]، ثم يعيد المؤلف المسودات إلى المطبعة مع عبارة «صالح للوضع داخل الصفحة»، ويوقع.

يصحح الطابع الأخطاء المشار إليها بإعادة صف الكلمات الخاطئة ويقوم بسحب تجريبي آخر غايته، هذه المرة، تركيب صفحات الطبع. وهذا السحب لا يتم على مسودات بل على تجارب، وهي كناية عن أوراق مطبوعة على وجه واحد يقابل كل وجه منها صفحة من صفحات الكتاب العتيد. وترسل هذه التجارب إلى المؤلف فيصححها مستخدماً الشفرة الاصطلاحية نفسها، ويعيدها مع عبارة «صالح للوضع داخل الصفحة» ومع توقيعه. يجري الطابع عندئذ التعديلات الأخيرة ويسحب الكتاب بشكله النهائي: طباعة على الوجهين، خياطة أو تجليد، غلاف... إلخ[55].

خلافاً للعلاقة مع الناشر، تنحصر علاقة المؤلف بالطابع في الإطار التقني. فواجب المؤلف أن يسلم الطابع نسخة نهائية من حيث المضمون، مما يمنعه من تعديل نصه، زيادة أو حذفاً، في مرحلة المسودات أو التجارب

الطباعية، من دون استبعاد حصول بعض التسامح[٥٦]. وفي هذا الصدد نتذكر حالة بلزاك الذي كانت تعديلاته على التجارب الطباعية تتحول غالبا إلى ما يشبه إعادة كتابة النسخة الأصلية. في المقابل، واجب الطابع أن يمتنع عن إجراء أي تعديل في النسخة التي ينضدها: فدوره هو أن ينقل النص بأمانة معتبرا أنه يعبر عن إرادة المؤلف. يمكننا أن نتخيل النتيجة لو صحح الطابع لغة الفلاحين في مسرحية «دون جوان» لموليير، أو صحح إملاء الكتابة المتصلة في رواية «زازي في الميترو» لريمون كينو.

العنصر الرابع من عناصر قناة الاتصال هو عملية التسويق والنشر. وهاتان العمليتان شديدتا الارتباط ومن مسؤولية الناشر. حتى سنة ١٩٣٠ تقريبا، كان الناشر يتولى التسويق والنشر مباشرة، فينقل بنفسه الكتب إلى مراكز البيع المختلفة. ولكن اختلاف هذه العمل عن عمل النشر، ادى إلى نشوء شركات توزيع يتعاقد معها الناشر. يتخذ العقد أشكالا تختلف باختلاف الناشرين، وتتعلق خصوصا بالعدد السنوي للعناوين الذي تلتزم الشركة توزيعه، وعدد مراكز البيع الواجب تغطيتها، والسعر المقرر لكل نسخة، وتعويض الناشر (تسديد مسبق أو بعد البيع). بدأ العمل بهذا النظام في فرنسا منذ سنة ١٩٣٠ حين قررت دار هاشيت «أن تفعل بالكتب ما تفعله بالصحف: أن تضمن حق التوزيع الحصري»[٥٧]؛ وكان غاستون غاليمار أول المتعاونين معها. لكن هذا المشروع - الذي التزمته دار هاشيت حين كانت في طور البحث عن كتاب طليعيين، ولم تكن قد نشرت بعد مؤلفات سارتر وكامو وهمنغواي وفوكنر وسيلين ومالرو... إلخ، ولم تكن قد أصدرت «السلسلة السوداء» التي أدارها مارسيل دوهميل - ظهر أنه باهظ الكلفة[٥٨]. ففسخ غاليمار العقد مع هاشيت عام ١٩٧١ وأسس شركة توزيع خاصة به، هي سوديس. وسرعان ما تعاقدت معه دور نشر أخرى[٥٩]. هذا، ومهما بلغت كلفة شركة التوزيع فإنها صارت اليوم شريكا إلزاميا للناشر، رغم تضارب مصالحهما في الغالب. فشركة التوزيع تميل مبدئيا إلى فرض العناوين الأكثر قابلية للتسويق في مراكز البيع؛ وهذا المنطق التجاري يجري على حساب المؤلفات المجددة سواء في مجال القصص أو الدراسات، ويقوم غالبا على تفضيل ما يظن الموزع - خطأ - أنه الاستهلاك البعيد عن المخاطرة.

معرفة الناشر بمحدودية المساهمة التي يقدمها الموزع، إلا في حال خضوعه لرقابته، تدفعه إلى اعتماد استراتيجية تنمية المبيعات. وهذه التنمية هي من صلاحية الملحق الصحافي الذي يتولى إعلام الصحف والمجلات بالكتب الصادرة عن الدار، من خلال إرسال نسخة منها الى الصحافيين والنقاد الذين من شأنهم نشر مراجعة لها. وهذا ما يسمى بالخدمة الصحافية. وفي إطار استراتيجية تنمية المبيعات تلعب صفحة الغلاف الرابعة دورا مهما. ونقصد بها النص المنشور على ظهر الكتاب الذي يمثل غالبا أول احتكاك بين الشاري، أو القارئ في مكتبة، وبين الكتاب. وينقسم هذا النص، الذي يكتبه المؤلف غالبا، إلى قسمين: أحدهما يقدم الكتاب، والآخر، الأقصر عموما، يقدم المؤلف «سيرة ومؤلفات»[60]. هذه الممارسة التي حلت محل «رجاء النشر»[61]، تعممت منذ سنة ١٩٥٠؛ مع أننا نجد بعض الكتاب الطليعيين وناشريهم يتنكرون لها أحيانا، ككتب بيكيت ودورا الصادرة عن دار مينوي، أو كتب جوليان جراك الصادرة عن دار كورتي.

ولا شك في أن صفحة الغلاف الرابعة تشبه المنشور الدعائي، لأنها تسعى إلى تقديم مجمل الأسباب التي تشجع على شراء الكتاب، وإلى التشديد على أن الكتاب يمكن أن يهم فئات عديدة من القراء. فعلى سبيل المثال، نجد على صفحة غلاف رواية الكاتب الأنغولي لواندينو فييرا «نحن الآخرون، من مكولوسو»[62] نوعين من الحجج المستخدمة بمهارة. فمن جهة أولى، شدد النص على غيرية الرواية التي تنتمي أحداثها إلى حرب أنغولا الاستعمارية؛ ومن جهة أخرى، أكد انتماء الرواية إلى حداثة أدبية تضع مسألة اللغة في المرتبة الأولى من اهتمامها وتتنكر للجمالية القائمة على الواقعية.

«بين عداوة السكان البيض ولا مبالاة الشعب الأفريقي، وقف الراوي تمزقه الحرب الاستعمارية. هل بوسعه الوفاء بقسم الماضي، وهو المزدوج اللغة؟ ازدواجية اللغة تؤلف الراوي، وتؤلف القصة أيضا.

تاريخ بلد وتاريخ انسان اندمجا. العقلانية والشغف، الأبيض والأسود، الغنى والفقر ألفت كلها نشيدا جنائزيا هو نشيد حياة، لغته تمازج وتمزق، واقع وتوهم»[63].

وككل رسالة دعائية، يمكن لصفحة الغلاف الرابعة، أن تتلاعب بالقارئ قليلا بعض الأحيان. فالناشرون الفرنسيون «الكبار»، بصورة خاصة، يميلون للأسف إلى إخفاء أن الكاتب الذي ينشرون له سبق أن

نشرت له دار «صغيرة». ففي ختام صفحة الغلاف الرابعة من الرواية السابقة نقرأ: (أصدرت منشورات غاليمار للمؤلف، عام ١٩٨١، كتاب «سابقا، في الحياة»). هذه العبارة تدفع القارئ إلى الظن بأن غاليمار هي التي اكتشفت لوانديتو فييرا في فرنسا، بينما الحقيقة هي أن دار «الحضور الأفريقي» هي التي أدخلته إلى فرنسا حين نشرت له عام ١٩٧١ «حياة دومنغو كزافييه الحقيقية»[٦٤].

يمكن للناشر أن يلجأ إلى الدعاية الصريحة، ولكن حدود ممارسة هذه الدعاية أضيق من تلك التي تتناول المواد والخدمات الأخرى. وقد عمدت «الإدارة الفرنسية للإعلان»، وهي هيئة مكلفة برسم قواعد ممارسة الدعاية في التلفزيون، منذ تأسيسها عام ١٩٦٨، إلى منع الناشرين من بث إعلانات لترويج الكتب. وثبت هذا المنع بالقانونين الصادرين في ٣٠ سبتمبر ١٩٨٦ وفي ١٧ يناير ١٩٨٩، وبالمرسومين الصادرين [٦٥] في ٢٦ يناير ١٩٨٧ وفي مايو ١٩٨٨، فضلا عن ذلك، يمنع الترويج للكتاب على اللافتات ولوحات الإعلان. وهكذا تنحصر أشكال الدعاية المسموح بها بالإعلان في الصحافة المكتوبة والملصقات في أماكن بيع الكتب. لقد أكد المشترع حين فرض هذه القواعد، التي يحتج عليها أنصار الاقتصاد الليبرالي، أن طبيعة الكتاب تختلف عن سائر منتوجات الصناعة. فالكتاب، ككل منتوج صناعي غسالة كان أو سيارة، قيمة تجارية ناتجة من جمع كلفة إنتاجه وهامش الربح المشروع. ولكنه، في الوقت نفسه، وكما ينص قانون ١١ مارس ١٩٥٧، «نتاج عقلي» يتمتع مؤلفه «من جراء تأليفه له، بحق الملكية المعنوي الحصري القابل للاحتجاج به أمام الجميع» [٦٦]. و لا يعدل تنازل المؤلف للناشر عن حق إعادة الطبع (وربما عن حق الترجمة والاقتباس)، بتاتا، طبيعة هذه «الملكية المعنوية». فالناشر لا يمارس حقه إلا في التنفيذ المادي لإعادة الطبع[٦٧]. مع ذلك، فإن الطابع الحصري للتنازل يجعل الناشر، بشكل ما وفي ظروف محددة[٦٨]، مؤتمنا على هذه «الملكية المعنوية». والحال أن هذه الملكية لا يمكن تقديرها تجاريا. يمكننا أن نقدر بدقة قيمة طبعة من كتاب «البحث عن الزمن الضائع»، باعتبارها منتوجا صناعيا، ولكن، إذا تم تدمير كل المخطوطات والنسخ الموجودة في العالم من هذا الكتاب، فإن تقدير الخسارة لا يكون إلا رمزيا. فليس بوسعنا تقديم رقم يقابل قيمة الخسارة التي تعرضت لها الانسانية.

بحصر أشكال الدعاية المقبولة للكتب، أكد المشترع، على المستوى النظري، وجود بعدين للكتاب: مادي ورمزي[19]، وأكد، على المستوى التجاري، عدم جواز التمييز بين ناشرين «كبار» وآخرين «صغار»، كما هو الأمر في النشاطات الصناعية الأخرى، بالاستناد إلى حجم مبيعاتهم وحده. فالناشر ينال تقديره من سياسة النشر التي اتبعها، ومجموع المؤلفات التي استطاع تنفيذها. وغاية القيود المفروضة على ممارسة الدعاية هي أن تساوي بين الناشر القادر على استخدام الوسائل الباهظة الكلفة والناشر غير القادر كموريس نادو أو أندريه سيلفير ناشر مؤلفات ميلوتش، أحد أكبر شعراء القرن العشرين.

في موازاة الدعاية بالمعنى القانوني للكلمة، يجري الترويج للكتاب من خلال المراجعات التي تخصصها له الصحافة المكتوبة والمسموعة، التي يكتبها النقاد الذين تلقوا نسخة من الكتاب في سبيل الخدمة الصحافية. ويعتبر العرف الحديث، عن كتاب حديث الصدور، أمرا طبيعيا، بخلاف الكلام على سائر المنتوجات الصناعية. وتدخل المراجعات الصحفية عموما في إطار النقد الأدبي. مع ذلك، ليس من السهل دائما التمييز بين المقالة النقدية وما يسميه المشترع «إعلانا محررا» الذي يقوم على تقريظ المنتوج من خلال نص ذي طابع إعلامي[20]، ويميل بعض النقاد إلى مراجعة الكتب الصادرة عن الناشر الذي يتعاملون معه. وعلى هذا تكون أمام مسألة حقيقية: إذا وافقنا على أنه من غير اللائق أن يقرظ الصحافي المنتوج صراحة أو بشكل مموه، أو أن يفاضل بين المنتوجات. فإن من الصعب منع الصحافي من ذكر كتاب وجده مهما واعتبر أن بوسع القارئ أو المشاهد الإفادة منه. إن الحدود بين الإعلان المحرر وحق الناس في الإعلام وفي النقد ليست واضحة. خصوصا بعدما اعترف القانون الصادر في ١١ مارس ١٩٥٧ «بحق الاستشهاد»:

«في حال كان الكتاب منشورا، لا يمكن للمؤلف أن يمنع [...]:

٢- شرط الإشارة الصريحة إلى اسم المؤلف والمصدر:

- التحليلات والاستشهادات القصيرة المبررة بالطابع النقدي أو الجدلي: التربوي أو العلمي أو الإعلامي للكتاب الذي أخذت منه:

- العرض الصحفي [...]

٤- المحاكاة الساخرة والمعارضة الأدبية والكاريكاتير، مع آخذ قواعد النوع في الاعتبار»[٧١].

هنا أيضا نجد أن الكتاب ليس منتوجا كغيره، وأن المشترع، في النهاية، يميز بين النقد والدعاية.

المرجع

يشكل المرجع، كما ذكرنا، العامل الخامس من عوامل ترسيمة الاتصال التي حددها ياكوبسون. والمرجع هو ما تتحدث عنه الرسالة. وهو يحيل القارئ إلى بيئة أو كائنات أو أشياء موجودة فعلا، في نظر المرسل والمرسل اليه. وترتبط صفة المرجع بوظيفية الرسالة التي تحتوي دائما، في مبدئها، على قدر من المعلومات؛ لأن الرسالة، مهما كانت وظيفة اللغة[٧٢] التي اختارتها لنفسها، تنتمي إلى الواقع أو ما تظنه الواقع[٧٣]. لهذا نستخدم في هذه الحال مصطلح مرجع وضعي.

في الاتصال الأدبي، ليس للبيئة والكائنات والأشياء التي تحيل إليها الرسالة وجود حقيقي يمكن للكاتب أو القارئ التحقق منه. فالمرجع محصور الوجود داخل إطار الحكاية، ويطلق عليه مصطلح مرجع نصي. هكذا يمكن تمييز شارل سوان، الشخصية النصية الصرفة الموصوفة في كتاب «البحث عن الزمن الضائع»، عن أي شخص حقيقي يحمل اسم شارل سوان قد نقع على اسمه في دليل الهاتف.

مع ذلك يثير التمييز بين المرجع الوضعي والمرجع النصي بعض المسائل؛ خصوصا حين يدخل الشاعر أو الكاتب المسرحي أو الروائي شخصية تاريخية او أحداث تاريخية في نصوصه، أو حين يستخدم الفضاء الحقيقي كإطار للحدث. نذكر على سبيل المثال: نيرون في مسرحية «بريتيكوس» لراسين؛ ونابليون في قصيدة «كفارة الذنوب» لهيغو، أو في «الطبيب الريفي» لبلزاك؛ واندلاع الحرب العالمية الأولى في «صيف ١٩١٤ عند آل تيبو»، لروجيه دوغار؛ وباريس في «الأوهام الضائعة» لبلزاك وفي «قصائد نثرية قصيرة» لبودلير، والجزائر في «الغريب» لكامو. هذه المعطيات تنطلق من تجارب المؤلفين وقراءاتهم التاريخية والاجتماعية، ولا يمكننا - إن شئنا الدقة - اعتبارها من

نسج الخيال وحده. ولكن علينا أن ننتبه إلى أنها تدخل في تأليف مشروع يصنفه الاتفاق بين الكاتب والمرسل إليه - القارئ أو المشاهد - مسرحية أو قصيدة أو رواية. لهذا، ومهما بلغ الطابع الوثائقي لهذه المعطيات التي تمنح النص غالبا قيمة إعلامية ظاهرة، يبقى النص الأدبي نصا متخيلا لا كتابا في التاريخ أو في علم الاجتماع. فخلافا للمؤرخ وعالم الاجتماع، يتبع الكاتب منطقا لا يمنع، من حيث المبدأ، من إعادة تشكيل الواقع أو اختلاق بعض عناصر الحكاية.

الشفرة

تتكون الشفرة، وهي العامل السادس في ترسيمة الاتصال، من نظام العلامات وطريقة استخدامها بحيث يمكن للمرسل أن يصدر رسالة يفهمها المرسل إليه. تفترض عمليتا وضع الشفرة وفك الشفرة أن يكون لطرفي الاتصال معرفة كافية بالشفرة نفسها ضمانا لفعالية الرسائل المنقولة. ويخضع الاتصال الأدبي لهذا المبدأ العام، ولكنه يحمل عددا من الخصائص المهمة المتعلقة بإنتاج الرسالة وتأويل معناها، كما سنرى. لهذا يجدر بنا تمييز مستويين في تحليل مسألة الشفرة.

على المستوى الأول، وكما أشار الان ري، «يندرج الاتصال الأدبي في الإطار العام للاتصال اللغوي»[٧٤]. وفي هذا الإطار يستخدم الاتصال الأدبي الشفرة اللغوية من خلال قناتين رئيسيتين: قناة سمعية، كالحال في المسرح؛ وقناة بصرية، كالحال في القراءة. ولا بد هنا من التفريق بين عدد من الحالات. هناك، أولا، حالات الاتصال الأدبي التي لا يدخل فيها سوى الشفرة اللغوية: «الأفكار» لبسكال أو «العاشق» لمرغريت دورا أو «التبديل» لميشال بيتور. وهناك، ثانيا، الحالات التي تختلط فيها الشفرة اللغوية بالشفرة الأيقونية (أو شفرة الصورة)، ومنها: النصوص المكتوبة المصحوبة بالصور، خصوصا إذا جاءت بطلب من المؤلف، كطبعة «إيلويز الجديدة» (١٧٦١)[٧٥]، وطبعة هتزل لمؤلفات جول فيرن، وطبعة «موكب أورفيوس» لأبولينير (١٩١١) مع محفورات خشبية لراوول دوفي؛ فضلا عن عالم التعبير الخاص المسمى بالقصص المصورة. وهناك، أخيرا، حال المسرح الذي يجمع بين الشفرة اللغوية (كلام الممثل) والشفرة الأيقونية (الديكور واللباس) والشفرة الحركية (التمثيل).

على هذا المستوى، يبقى الاتصال ضمن الحالات التي تستخدم الشفرة اللغوية كليا أو جزئيا: الكلام تصاحبه حركة، المتكلم في اجتماع يعرض مستندات أيقونية - درجة mode الأوراق الشفافة.

ولكن، على المستوى الآخر، يكشف الاتصال الأدبي عن ميزة لم نتطرق إليها حتى الآن، لأنها لا تهدف إلى إنتاج رسالة تقتصر على المعنى الظاهر كحال الكلام النفعي أو العلمي. فعندما نقرأ لافتة على الطريق كتب عليها «أورليان ٢٥ كلم»، أو نقرأ في المحطة: «قطار الوصول»، «قطار الذهاب»، أو نقرأ في كتاب تعليمي: «المتر هو جزء من عشرة ملايين من ربع خط الطول (الهاجرة) الأرضي»، نكون أمام جمل أحادية المعنى تنقل إلينا المعلومة بأقل قدر من الشك. أما الجملة الأدبية فتميل عموما إلى تعدد المعاني: فعبارة «لوقت طويل، كنت أنام باكرا»، أو «سكنت زمنا طويلا في أروقة فسيحة»، أو «شمس الكآبة السوداء»، لا تكتفي بنقل معلومة وحيدة يمكن معرفتها من حياة المتكلم أو من العالم المادي الذي عاش فيه، بل تتجاوز معناها الحرفي لتعبر عن شيء آخر.

هذه الطاقة على إنتاج الجمل المتعددة المعاني هي في صلب الأدب كما حدده فاليري عندما قال إنه «ليس في نهاية المطاف سوى توسيع وتطبيق لبعض خصائص اللغة»[٧٦]. من هذه الخصائص نذكر الطاقة على إنتاج رسالة تشدد على شكل التعبير بقدر ما تشدد على الدلالة وأكثر، وتعنى بما أسماه ياكوبسون «الوظيفة الشعرية»:

«- لماذا تقول دائما جان ومرغريت، ولا تقول مطلقا مرغريت وجان؟ هل تفضل جان على أختها التوأم؟» - «أبدا. ولكن العبارة هكذا أعذب على السمع». عند عطف كلمة على أخرى، يجد المتكلم، عفوا، في تقديم الكلمة الأقصر صياغة أفضل للرسالة، ما لم يكن للكلمة الأخرى حق الصدارة. كانت هناك فتاة تردد عبارة l'affreux Alfred (ألفريد المنفر). - «لماذا هو منفر؟» - «لأني أكرهه». - «ولكن لماذا لا تقولين الفريد الرهيب، الشنيع، الثقيل، الكريه؟» - «لا أعرف لماذا. ولكن المنفر تناسبه أكثر». لقد كانت هذه الفتاة من حيث لا تدري تستخدم الجناس الناقص[٧٧].

في هذين المثلين اللذين ذكرهما ياكوبسون، تشدد الرسالة على الوظيفة الشعرية التي «تبرز الجانب الملموس من العلامات» و«تعمق بذلك الثنائية الأساسية المكونة من العلامات والأشياء»[٧٨].

الخاصية الثانية هي الطاقة على إنتاج رسائل تعالج الشفرة التي تنتجها، فتشدد بذلك على الوظيفة الميتالغوية (وظيفة لغة الشرح)، هذا ما نلاحظه، مثلا، في الكتب التعليمية أو العلمية، كالمعاجم والمؤلفات النحوية والدراسات اللسانية، والأدب منذ نشأته يستخدم هذه الطاقة بشكل واسع بحيث جعل من مسألة التعبير الأدبي موضوعا رئيسيا، وهذا ما فعله الشاعر اللاتيني هوراس (٦٥-٨ قبل الميلاد) حين عرض آراءه في الشعر ووظيفة الشاعر في كتابه «رسالة إلى آل بيزون» الذي تحول عنوانه بعد كنتليان إلى «فن الشعر». وهذا ما فعله هيغو حين عرض دوره في الثورة الشعرية التي قامت بها الحركة الرومانسية، في قصيدته «ردا على اتهام» المثبتة في مجموعته «تأملات»:

«كانت اللغة هي الدولة قبل سنة تسع وثمانين؛
والكلمات، الرفيعة والوضيعة، تعيش في طبقات؛
الرفيعة تعاشر فيدر وجوكاست،
وميروب، وقوامها اللياقة،
وتصعد إلى قصر فرساي بعربات الملك؛
والوضيعة، جماعة من الفقراء خبثاء تناسبهم السجون،
تعيش في اللهجات، أو مسجونة
في الأرغات، أو في الأسواق رهينة كل نوع رديء،
ممزقة الأسمال، لا جوارب،
لا شعر مستعارا: مخلوقة للنثر والهزليات؛
أسلوب رعاع محتواه ظلمات متفرقة. [...]
عندئذ وصلت، يا لصوص، صرخت: لماذا
هؤلاء دائما في المقدمة وأولئك دوما في المؤخرة؟
وعلى الأكاديميا، الجدة ووارثة الصداق،
التي تخفي تحت فستانها الاستعارات المذعورة،
وعلى كتائب الوزن الإسكندري المربعة،
نفخت ريحا ثوريا وألبست المعجم قلنسوة حمراء»[٢٩].

وهذا ما فعله فيرلين حين حدد منهجا للشعر يعطي الأولوية للموسيقى:
«الموسيقى أيضا ودوما

ليكن شعرك طائرا
نحسه يفر من روح منطلقة
صوب سماوات جديدة نحو حب جديد

❖ ❖ ❖

ليكن شعرك مغامرة سعيدة
تذروها ريح الصباح
فتتأرج برائحة النعناع والصعتر . .
وكل الباقي أدب»[80] .

وهذا ما فعله سرفانتس حين عرض، في "دون كيشوت"، بطلا فقد كل اتصال بالواقع بعدما اختلط الواقع بعالم روايات الفروسية الخيالي الذي عاش فيه منذ حداثته. وهذا ما فعله موليير حين عرض مفهومه لفن المسرح وللنوع الهزلي في «نقد مدرسة النساء» وفي «مرتجلة فرساي». وهذا ما فعله بروست في «البحث عن الزمن الضائع». وبوتور في «التعديل»، حين عرضا مسيرة المؤلف إلى تكوين الكتاب المستوي بين يدي القارئ.

الخاصية الثالثة التي من شأنها إعطاء الجملة الأدبية طابع تعدد المعنى هي «التضمين» فالكلمات التي نستخدمها تحمل، نظريا، معنى أوليا هو معناها التعييني الذي يحدده منطق المعجم. فكلمة بيت تعني «مبنى للسكن»[81]. وهذا التعيين يميزها من الكلمات الأخرى كقصر وكوخ وخص وخيمة وغيرها. وكلمة بحر تعني «مجتمعا واسعا جدا من المياه المالحة تغطي جزءا من مساحة الكوكب»[82]. وهذا التعيين يحددها من منظور الكلمات الأخرى كمحيط وبحيرة وبحيرة شاطئية وبركة وسواها. ويميل منطق المعجم إلى اعتماد منظور يقيم علاقة بسيطة بين الكلمات والأشياء. ولكن الواقع مختلف فعلا. ففي نظر المرسل ونظر المتلقي، هناك معنى واحد أو أكثر يضاف إلى المعنى التعييني؛ إنه التضمين. فكلمة بيت قد تحمل، إلى جانب معناها العملي، فكرة الحماية أو الضيافة أو الحنين أو الطفولة الضائعة أو العائلة، وقد تحمل فكرة السجن أو القيد أو تسلط الأب... إلخ. وكلمة بحر أو محيط قد تصرف الذهن إلى فكرة الجمال أو الانسجام أو الهروب، وقد تصرفه إلى فكرة الخطر أو العدوان أو جو النخاسة والعبودية. فهناك البحر كإطار للتأمل الفلسفي في «المقبرة البحرية» لفاليري. وهناك البحر كفضاء

للعبودية عند سيزير في «دفتر العودة إلى الوطن» وعند إدمون غليسون في «الصدع».

فالتضمين، إذن، معنى أو مجموعة معان إضافية تلتصق بالمعنى التعييني. وهذه العملية معقدة لأنها تتأثر بمقاصد المؤلف، وبالطريقة التي يتلقى بها القارئ الرسالة، وبالوضع التاريخي والاجتماعي الذي يعيش فيه طرفا الاتصال. وبعبارة أخرى، ليس للتضمينات معان نهائية. فلنأخذ كلمة «مثقف» التي ظهرت زمن قضية درايفوس والتي ما زال لها عموما تضمينان، سلبي وإيجابي، بحسب ما يكون موقعنا السياسي في صفوف اليسار أو اليمين[٨٣]. ولنأخذ كلمات مثل «انطباعية» «متوحش» «بدائي» ولنأخذ كيفية استخدام صحافة فيشي وصحافة المقاومة السرية، في زمن الاحتلال، لكلمتي «إرهابي» و«مقاوم» ولنأخذ كيفية تحول سكة الحديد، من موضوعة أدبية كبرى في القرنين التاسع عشر والعشرين - «البهيمة الآدمية» لزولا، قصائد فاليري لاربو، «نثر قطار عبر سيبيريا» لسندارز، «التعديل» لبيتور: أدب خوارق، حداثة، عالمية، هروب - إلى صورة مرتبطة بالنفي في أعقاب الحرب العالمية الثانية.

وهكذا نرى أنه لا يمكن حصر الجملة الأدبية في التعبير عن المعنى البسيط المحدد نهائيا. فالشفرة اللغوية التي تتيح للكاتب إمكان التشديد على دلالة الرسالة وعلى شكلها وعلى الشفرة التي سمحت بإنتاجها، تشكل بنفسها مصدرا لتعدد المعاني، لأنه يصعب دائما أن نحدد بدقة ما هو الأهم في الرسالة. كما أن التضمينات التي تحملها الكلمات التي نستخدمها تغني هذا التعدد: فهي تشكل، بما تحمله من قيم أخلاقية ودينية وسياسية واجتماعية وجمالية، شفرات إضافية تلتصق بالشفرة اللغوية الفعلية وتلفتنا إلى أن الكاتب والقارئ يقومان بعمل أدبي، بحسب العصر الذي يعيشان فيه وموقع كل منهما في المجتمع. كتب الان ري:

«يتطلب الأدب، كمجموع الخطابات التي اعتبرها المجتمع حاملة لأثر الأدبية (وهو مفهوم ملتبس)، عددا من الشفرات زيادة على شفرة اللغة واستعمالاتها»[٨٤]. هذا التشكيل الاجتماعي للتضمينات، ولو بدا أنها تردنا إلى الجانب الحميم من سيرة المؤلف الشخصية، يساهم في تصنيف الأدب ضمن نظام من الشفرات يمكن التعرف إليه:

«من صفات الأدب أن الرسائل، أي النصوص، تشكل جزئيا كشفرة ولكنها لا تماثل شفرتها إلا افتراضيا. فكل نص متكون من الاستخدام الخاص لشفرة اللغة ولمجموعة مبهمة من الشفرات المتصقة بها، يتحول إلى نظام يمكن التعرف إليه («أسلوب» عصر، أو نوع، أو مؤلف، أو كتاب)، قادر على التأثير، وقابل لإنتاج «رسائل متعددة» (تأويلات، قراءات)»[٨٥].

ومن خلال التنبه إلى هذه «المجموعة المبهمة من الشفرات الملتصقة» بشفرة اللغة، حاول الان ري إبراز الوجه الاصطلاحي، أي الموسوم اجتماعيا، مذكرنا بالمكانة التي يحتلها الاعتقاد في إنتاج الآثار الأدبية وفي قراءتها[٨٦].

تشويش الاتصال الأدبي

كل حالة اتصال معرضة للعراقيل. نطلق عادة على هذه العراقيل اسما عاما هو الضجيج. العراقيل في الاتصال الأدبي تقنية. فقد تصعب على المشاهدين متابعة العرض المسرحي بوجود طنين في القاعة، أو بوجود أشغال تثير الضجة في الجوار. فالضجة التي تتأتى من حركة السير أو من أزيز المقدح هي ضجيج بالمعنى الحقيقي، وسوء الطباعة وكثرة الأغلاط المطبعية في الكتاب وتكرار الكلمات أو السطور أو حذفها والتحبير غير المتجانس، كلها ضجيج حقيقي يعيق القراءة. وكذلك سوء توزيع الكتاب وسوء تسويقه اللذين يمنعان المؤلف من الوصول إلى القراء. إن العراقيل، على هذا المستوى، تقنية، وقائمة خصوصا في قناة الاتصال.

هناك نوع آخر من العراقيل التي تواجه الاتصال الأدبي، يتمثل في عدم امتلاك الشفرة بالحد المطلوب. فجودة الاتصال بين المرسل والمتلقي تفرض أن يمتلكا نظاما واحدا للعلامات، أو على الأقل، أن يشتركا في معرفة جزء مهم منه. هذه القاعدة تعني، في الاتصال الأدبي، أن يشترك القارئ والمؤلف في الكفاية اللغوية. فالنص المكتوب بالفرنسية أو الإنكليزية أو الهندية لا يمكن أن يقرأه إلا من يعرف هذه اللغات. والمثال الأعلى هو أن تكون كفاية القارئ مساوية تماما لكفاية المؤلف. ولكن هذا وضع نظري. أولا، لأنه لا يوجد شخصان متساويان تماما في الكفاية، حتى على صعيد مفردات اللغة؛ وثانيا، لأن علينا أن نحسب حسابا لتطور اللغة الذي يجعل قراءة النص تزداد صعوبة بقدر ما يبعد زمنه عن زماننا: فالقارئ بالفرنسية الذي يعيش في

أواخر القرن العشرين يجد نصوص القرن الثامن عشر أقرب إلى فهمه من نصوص القرن الثالث عشر.

يفترض الاتصال الأدبي كفاية لغوية مشتركة بين المؤلف والقارئ، ولكن هذا الاشتراك لا يكون كاملا ولا متساويا. فليس من شأن كل قارئ لنصوص القرون الوسطى أو القرن السادس عشر، مثلا، أن يعرف على الفور أن كلمة bailler تعني أعطى، أو أن كلمة saisir تعني ملك، وهو ما نجده إلى اليوم في المثل الحقوقي «الميت يملك الحي»، أو أن كلمة gehenner تعني عذب: «ذاك الذي عذبه القاضي» (مونتاني، أبحاث، ٢/٥). كذلك لن يدرك هذا القارئ بالضرورة أن فاليري أعطى معنى جديدا لكلمة idole (وثن)، حين ربطها بأصلها الاشتقاقي اليوناني[*] في عبارة «ألف وثن من أوثان الشمس» الواردة في قصيدة «المقبرة البحرية». ولن يدرك أيضا ما قصده أبولينير بعبارة «حورية ماء ساذجة» في قصيدة «خريف مريض» (من مجموعته «كحول»). كذلك، ما زالت عبارة Et l'on ignore mal التي استخدمها مالارميه في قصيدته «نخب فاجع» تحتفظ بسرها النحوي، حتى لدى خيرة شارحي الشاعر: فهل تنفي كلمة mal المعنى السلبي في فعل جهل أم تؤكده؟

يفترض الاتصال الأدبي أيضا أن يتشارك المؤلف والقارئ، إلى حد ما على الأقل، في شفرة جمالية واحدة قد تختلف من عصر إلى عصر، ومن بلد إلى بلد، ومن فئة اجتماعية إلى أخرى. فقراءة رواية روب غرييه «الحسد»، مثلا، تتطلب من القارئ معرفة كافية برواية القرن التاسع عشر ليدرك دلالة هذا النوع من الكتابة الذي يسعى إلى معارضة نموذج بلزاك، والذي يتطلع في النهاية إلى أبعد من ذلك، أي إلى معارضة المؤلفين الذين ما زالوا يعتبرون هذا النموذج بمنزلة الشكل الوحيد الذي تقبله الرواية.

ولا شك في أن لمشاركة القارئ في شفرة المؤلف الجمالية تجليات اجتماعية واضحة، وهي تأتي نتيجة عملية ترسيخ ثقافي، ولكن هذه المشاركة مرهونة أيضا بالسياق التاريخي أو الوطني الذي تجري فيه القراءة. ففولتير، المطبوع بشدة بأصول الكلاسيكية، لم يجد في مسرحيات شكسبير ولا في التوراة سمات العمل الأدبي. ولكن، منذ أواخر القرن الثامن عشر، صارت هذه النصوص تصنف نصوصا أدبية. فقد توسع الأفق الثقافي بمرور الوقت

(*) حيث لها معنى طيف. (المترجم)

بسبب ترجمة الكثير من المؤلفات إلى اللغة الفرنسية، مما ساهم في الفصل بين مفهومي الشعر والعروض. ولو عدنا القهقرى في الزمان لاستغربنا الشفرة الجمالية التي يقوم عليها مسرح فولتير والتي كانت تحظى برضى جمهور ذاك الزمان. يصعب علينا أن نتصور اليوم قيام أحد المخرجين بعرض مسرحية «زائير» (١٧٣٢) أو «ميروب» (١٧٤٣). كذلك يستحيل علينا أن نتبنى شفرة شعر «الكلاسيكية الجديدة» الذي عرفه القرن الثامن عشر، لأننا لم نعد نؤمن، منذ بداية العصر الرومانسي، بأن الشعر يقوم على التقيد بمجموعة من القواعد العروضية، أو بأن بعض ألفاظ المعجم يحمل طاقة شعرية بذاته وبعضها الآخر محروم من هذه الطاقة: لا سبب يدفعنا إلى اعتبار كلمة فرس أفضل من حصان، و«فول مخا»(*) أفضل من كلمة بن.

ويفترض الاتصال الأدبي أخيرا أن يشارك القارئ، بقدر ما، في شفرة المؤلف الثقافية. فكل نص يرد القارئ إلى وقائع ومفاهيم وقيم يكون فهمه لها شرطا لفهم النص. وفي هذا المنظور تتطلب قراءة رواية أمريكية من القارئ الفرنسي حدا أدنى من المعرفة بمراحل التاريخ الأميركي وببنيته الجغرافية: فإعلان الاستقلال (١٧٧٦)، وحرب الانفصال (١٨٦١-١٨٦٥)، ودخول أميركا الحرب إلى جانب الحلفاء (١٩١٧)، وأزمة ١٩٢٩ الكبرى هي معالم رئيسية في الوعي الجماعي لتلك البلاد. كما أن تكوين أمة على خط يمتد من الشرق إلى الغرب، وتأسيس ديمقراطية تقبلت منذ بدايتها استئصال الهنود واستعباد السود، هما من المظاهر الأساسية لتساؤل الأميركيين عن هويتهم، وفق ما نستشف من روايات فوكنر[87]. في المقابل لا يستطيع القارئ الأميركي - أو الفرنسي - لمؤلفات بلزاك أو فلوبير أو روجيه مرتان دوغار أو موديانو أن يفهم نظرة هؤلاء إلى العالم إذا كان يجهل مراحل التاريخ الفرنسي الحديث (١٧٨٩، ١٨٣٠، ١٨٤٨، ١٩١٤، ١٩٤٠). أو كان يجهل كل شيء عن تاريخ الأرض الفرنسية الذي له، بسبب التضاد بين باريس والريف الذي ساد في القرنين التاسع عشر والعشرين، خصوصية وحضور راسخ لا نجدهما بالضرورة في بلدان أخرى. إن فهم البناء المكاني والزماني أمر أساسي في فهم الأدب الأجنبي. فمن الصعب أن نقرأ رواية هايتية أو برازيلية إذا كنا نجهل ظروف استقلال هايتي، عام ١٨٠٤، بعد ثورة زنجية طويلة، أو المواجهة المتمادية منذ قرنين بين مناطق البرازيل الساحلية والشمالية.

(*) فول مخا (fève de moka) هو البن المنسوب الى مدينة مخا في اليمن (المترجم)

يمكن أن تتحصل معرفة القارئ بهذه الشفرات على درجات، وينبغي أن نلتفت إلى الفروقات المهمة ذات التأثير في فهم النصوص. فبودلير لم يكن مختصا باللغة الإنجليزية ولكنه قدم ترجمة لإدغار آلان بو لم يخطر لناشر أن يعيد النظر فيها بعده، ذلك لأن بودلير عوض عن معرفته المحدودة باللغة الإنجليزية بقدرته على الدخول في عالم إدغار بو الجمالي والثقافي، بحيث بدا له الشاعر في الكتاب كأنه يسعى بشعره ونثره إلى مشروع أدبي يماثل مشروعه. إن التضلع من اللغة الإنجليزية لا يسمح بالضرورة بوضع ترجمة فرنسية جيدة لنص انكليزي كتبه مؤلف أفريقي إذا كان المترجم يجهل كل شيء عن الجدل الدائر، في نيجيريا وكينيا وغانا أو جنوب أفريقيا، حول دور الإنجليزية في التعبير عن الحقائق الأفريقية أو حول الحقائق التاريخية مثل «السلطة المقنعة» indirect rule. وهذه العبارة الإنجليزية ينبغي أن تبقى كما هي، من دون ترجمة[88] إلى الفرنسية. بناء على ما سبق، يمكننا وضع ترسيمة تبين مقدار مشاركة القارئ في الشفرة اللغوية والشفرة الجمالية والشفرة الثقافية للنص الذي يحاول فهمه. وسنجد أن هناك درجات مختلفة من القدرة على استيعاب كل شفرة، وسنجد إلى جانبها عمليات متعددة للتعويض.

النوع الأخير من العراقيل التي تواجه الاتصال الأدبي، والذي ينبغي أن نلفت إليه، هو الرقابة. والرقابة censure – المشتقة من الفعل اللاتيني censere الذي يعني قوّم (بمعنى تقدير القيمة)- هي، في أوسع تحديد لها، فعل من أفعال السلطة يحكم على إنتاج العقول (الكتابات، الأغاني، الفنون التشكيلية... إلخ) تمهيدا لمراقبتها، ويعتمد معايير دينية أو أخلاقية أو فلسفية أو سياسية أو جمالية... إلخ، تبعا للحالات والأزمان.

لم تلجأ الحضارات القديمة التقليدية، إجمالا، إلى الرقابة إلا نادرا. يمكننا بلا شك أن نذكر محاكمة سقراط (٤٧٠ – ٣٩٩ قبل الميلاد) التي تشبه الملاحقة بجنحة رأي؛ أو القرار الذي اتخذته سلطات أثينا (عام ٤١١ قبل الميلاد) بحرق مؤلفات برتاغوروس؛ أو إتلاف ألفي كتاب بأمر من أغسطس في بداية حكمه. ولكن هذه الأمثلة محدودة، لأن السلطات السياسية في العصر القديم، بمجملها، كانت تتقبل التعدد الديني والفلسفي ما دام لا يضر بولاء المواطنين لها. ففي القرن الثالث قبل الميلاد حاول الكاتب اليوناني

إفيمير دوميسين (٢٤٠-٢٦٠ ق.م)، في بحثه «النقش المقدس»، أن يثبت أن الآلهة هم أفراد جرى تقديسهم؛ وسعى الشاعر اللاتيني لوكريس (٩٨-٥٥ قبل الميلاد)، في قصيدته الشهيرة «الطبيعة»، إلى تحويل الناس عن خوف الآلهة وعن ديانة اعتبرها ضلالا: فلم يتعرض لهما أحد.

أما الرقابة، بالشكل الذي عرفه الغرب حتى القرن العشرين، فظهرت مع انتشار المسيحية. وهناك حدثان وضعا الأساس للرقابة المسيحية: الأول، هو مرسوم ميلان الذي أصدره، عام ٣١٣، الإمبراطور الروماني قسطنطين الأول (حكم بين سنتي ٣٠٦ و٣٣٧)، وسمح بموجبه للسلطة بالاعتماد على الديانة الجديدة مع توفير الحرية الدينية؛ والحدث الثاني هو القرار الذي اتخذه، عام ٣٨٠، الإمبراطور تيودوس الأول (حكم بين سنتي ٣٧٩ و٣٩٥) وقضى بجعل المسيحية دين الدولة. ومذ ذاك استند الحكام الذين خلفوه في الممالك الأوروبية المختلفة إلى المسيحية. وبدأت الكنيسة تقوم بدور أساسي في الرقابة على الكتابات. فعمدت إلى القراءة الانتقائية لنصوص الفكر والأدب القديمة، فحذفت بعض المؤلفين، وأبقت على آخرين اعتبرت أنهم مثلوا مسبقا بعض مظاهر المسيحية، كأفلاطون وفرجيل. وسهرت أيضا على مطابقة الكتابات الجديدة للأحكام العقائدية التي تطلبها. وخلقت، في الوقت نفسه، إطارا أساسيا للحياة العقلية من خلال الأديرة التي كانت تحفظ النصوص وتنشرها، ومن خلال الجامعات. وتدعمت هذه الرقابة بسلطة غير دينية بعدما أنشأ البابا إنوسان الثالث محكمة التفتيش، عام ١١٩٩، وكلفها محاربة البدع. وقد أصدرت هذه المحكمة، بعد إجراءات قاسية، قراراتها: غرامات، مصادرة أملاك، أحكاما بالسجن، أحكاما بالإعدام[٨٩].

دفعت الأزمة الدينية التي انتشرت في أوروبا منذ نهاية القرن الخامس عشر الكنيسة إلى التشدد في مسألة العقيدة. وكان مجمع ترانت (١٥٤٥-١٥٦٣) مناسبة لتحديد إطار الرد على حركة الإصلاحيين: مراجعة النظام، رسم سياسة لتنشئة الكهنة، تأكيد مبادئ الكثلكة في وجه البروتستانتية. وفي هذا الإطار وضعت الكنيسة «الفهرس»، وهو قائمة الكتب المحرمة، الذي ألغاه البابا بولس السادس عام ١٩٦٥ وقد شكلت هذه المرحلة منعطفا حقيقيا، لأن الكنيسة دعت السلطة الملكية إلى اتخاذ إجراءات تدعم قراراتها المتعلقة بالعقيدة. فنظم الملك هنري الثاني، تطبيقا

لمرسوم شاتوبريان (١٥٥١)، عملية الرقابة على الكتب وناشريها. وصدرت قرارات شهيرة وسمت هذه الفترة: إتيان دوليه (١٥٠٩-١٥٤٦) قضى حرقاً، ورابليه تعرض للإدانة من كلية اللاهوت في السوربون، عام ١٥٥٣، بسبب نشره «الكتاب الرابع».

وسعت السلطة الملكية، من ناحيتها، إلى تأكيد حقوقها في وجه الكنيسة. فأنشأ الملك فرانسوا الأول، الذي حكم فرنسا بين سنتي ١٥١٥ و١٥٤٧، المستودع الشرعي. وفرض على كل ناشر أو طابع (والوظيفتان كانتا واحدة في ظل النظام القديم) أن يودع في المحفوظات الملكية عدداً من النسخ من كل كتاب صادر عنه. وقد أصاب هذا الإجراء هدفين: مراقبة الكتب، وحفظ النتاج المنشور في المملكة. وفي عام ١٥٦٦ أصدر الملك شارل التاسع الذي حكم بين سنتي ١٥٦٠ و ١٥٧٤، أمراً قضى بوجوب استحصال كل ناشر على رخصة من الملك سميت الامتياز الملكي. فشكل هذا الإجراء بداية أفول الرقابة الدينية وقيام الرقابة الملكية.

لعب الامتياز الملكي دوره على مستويين: إعطاء إجازة عامة لممارسة مهنة الطابع/الناشر، وفرض نيل الموافقة على نشر كل كتاب بمفرده. كإجازة عامة، اندرج هذا الامتياز ضمن الإطار العام للإجراءات الرامية، في ظل النظام القديم، إلى حماية المهن من خلال حصر عدد العاملين فيها[٩١] لهذا لم يكن موضع احتجاج من أصحاب المهن. أما الموافقة اللازمة لنشر كل كتاب، فقد وضعها لويس الرابع عشر موضع التنفيذ بعد إنشائه معهد المراقبين الملكيين. وكانت مهمة هؤلاء قراءة المخطوطات التي يرسلها إليهم الناشرون، ووضع قائمة أسبوعية بالنصوص المقبولة للنشر. وكان المعهد مؤلفاً من أقسام تبعاً للموضوعات التي يعالجها المؤلفون (علوم، آداب، دين... إلخ). ففي ظل هذا النظام كانت الرقابة على النشر رقابة مسبقة. مع ذلك، كانت فعاليتها نسبية. خصوصاً في القرن الثامن عشر. فمن جهة، دخل ٨٦٩ كاتباً السجن لمدد مختلفة، بين عامي ١٦٦٠ و١٧٥٧؛ ومن جهة أخرى، أصيبت الرقابة الملكية بالضعف للأسباب الآتية: تأثر الطبقة الحاكمة بالأفكار الليبرالية، وهذا ما يبينه تسامح ماليرب (١٧٢١-١٧٩٤)، مدير «المكتبة» بعد عام ١٧٥٠، إزاء دائرة المعارف وإزاء روسو؛ لجوء المؤلفين المعرضة نصوصهم للرفض إلى ناشرين أجانب -

إنجليز وهولنديين وسويسريين خصوصا - ووعي السلطة لما يشكله هذا الأمر من خسارة للتجارة الوطنية: فساد رجال الشرطة المكلفون ملاحقة الناشرين الذين ينشرون في فرنسا كتبا ممنوعة والمكتبات التي تستورد سرا الكتب المنشورة في الخارج، وقبولهم بأنواع مختلفة من التسويات[41].

وضعت الثورة الفرنسية حدا لنظام الرقابة المسبقة، وأحلت محله ما يمكن تسميته بالرقابة الليبرالية، وهو النظام المعمول به إلى اليوم. وتستند هذه الرقابة، على مستوى المبادئ، إلى مادتين من «إعلان حقوق الانسان والمواطن» الصادر عام ١٧٨٩: المادة العاشرة التي تنادي بحرية الرأي وتؤكد:

«أنه لا يجوز التعرض لأحد بسبب آرائه، حتى الدينية، شرط ألا يؤدي التعبير عنها إلى الإخلال بالنظام الذي أرساه القانون».

والمادة الحادية عشرة المتعلقة بالتعبير عن الآراء:

«حرية التعبير عن الأفكار والآراء من أثمن حقوق الإنسان؛ لكل مواطن الحق في الكلام والكتابة والنشر الحر من دون إساءة استعمال الحرية الذي نص عليه القانون».

الجديد في أمر الرقابة هنا هو الاستناد إلى القانون. ففي ظل النظام القديم، كانت الرقابة مسبقة، وتجرى على المخطوطات التي يقدمها الناشر، وتستند إلى معايير غير ثابتة تمليها الظروف في غالب الأحيان، أما بعد ذلك، فصارت تجرى على النص بعد نشره، وصار يعود للمحاكم دون سواها أن تقرر ما إذا كان مضمون الكتاب مخالفا للتشريعات القائمة. ويلفت هنا إلى اهتمام واضعي «الإعلان» بالتمييز بين حرية الرأي، وهو مبدأ نظري، و«حرية التعبير عن الأفكار والآراء»، وهو حق عملي يوضحه التدرج البليغ: «الكلام، الكتابة، النشر».

حاولت الأنظمة التي توالت في القرن التاسع عشر العودة أحيانا إلى الرقابة المسبقة التي كان معمولا بها في ظل النظام القديم، خصوصا في مجال الصحافة. فسنت عددا من القوانين فرضت فيها نظام الإذن المسبق المرفق بكفالة، وسمحت للحكومة بمصادرة أعداد الجريدة قبل توزيعها. أما الكتب فبقيت الرقابة عليها، بشكل عام، من صلاحية المحاكم. وهذا ما يظهر، مثلا، من محاكمة بودلير وناشر كتابه «أزهار الشر» التي جرت عام ١٨٥٧ وانتهت بغرامة وبطلب حذف ست قصائد. مع ذلك، ينبغي ألا ننسى أن

المحاكم في القرن التاسع عشر قليلا ما كانت مستقلة عن الحكومة التي كان المدعون العامون ورؤساء المحاكم يخضعون لسلطتها[٩٢].

والواقع أن مبادئ «إعلان حقوق الإنسان والمواطن» المتعلقة بحرية التعبير لم تأخذ طريقها الفعلي إلى التطبيق إلا بعد صدور قانون ٢٩ يوليو ١٨٨١ فهذا القانون[٩٣] يتضمن ثلاثة إجراءات أساسية. فهو يؤكد، أولا، حرية «المطبعة» و«المكتبة» التي لا يقيدها سوى واجب وضع اسم الطابع والناشر على النص المطبوع. وهو ينص، ثانيا، على حق الرد: فكل من جرى التعرض له في مقالة صحافية يملك الحق في أن تنشر الصحيفة رده خلال ثلاثة أيام من إبلاغها، مجانا وفي الصفحة عينها وعلى المساحة نفسها التي احتلتها المقالة المطلوب تصحيحها. هذا الإجراء يؤدي في حالات كثيرة إلى معالجة الخلافات وديا. وينص القانون، أخيرا، على الحالات التي من شأنها أن تؤدي إلى الملاحقة القانونية: كالتحريض على الجرائم والجنح، والجنح ضد الدولة، والجنح ضد الأشخاص (قذف وشتيمة).

تعرض هذا القانون - قانون ٢٩ يوليو ١٨٨١- الذي يشكل أساس التشريع المتعلق بحرية التعبير وسوء استعمالها، إلى قيود بارزة. فعلاوة على غياب حرية التعبير في فترة الاحتلال، صدرت ثلاثة نصوص ذات دلالة: الأول هو المرسوم[٩٤] الصادر في ٦ مايو ١٩٣٩ والذي منح وزير الداخلية صلاحية منع الصحف والكتابات «الأجنبية المنشأ، المكتوبة باللغة الفرنسية، المطبوعة في فرنسا أو في الخارج». هذا النص الذي وضع لمواجهة الدعاية النازية فتح الباب واسعا أمام التعسف. وعلى هذا النص استند وزير الداخلية لمنع كتاب مونغو بتي «نهب الكاميرون»[٩٥]، الصادر عن دار ماسبيرو عام ١٩٧٢. النص الثاني هو القانون الصادر في ١٦ يوليو ١٩٤٩ والمتعلق «بالمنشورات الموجهة إلى الشبيبة»[٩٦]. ويرمي هذا القانون إلى حماية الشبيبة من كل كتابة تشجع على «اللصوصية والكذب والسرقة والكسل والجبن والكراهية والفجور وسائر الأفعال الموصوفة بالجرائم أو الجنح أو التي من شأنها إفساد أخلاق الأطفال والشبيبة»، أو «تثير أو تغذي التعصب العنصري» (قانون ٢٩ نوفمبر ١٩٥٤). وقد فتح هذا القانون بدوره المجال للتعسف بسبب غموض مفهوم «المنشورات الموجهة إلى الشبيبة»، ولأنه أرسى مبدأ الموافقة المسبقة من وزير العدل المستند إلى لجنة.

النص الثالث هو المرسوم الاشتراعي الصادر في ٢٣ ديسمبر ١٩٥٨ الذي يكمل قانون ١٦ يوليو ١٩٤٩ بالمادة ١٤ التي منحت وزير الداخلية صلاحية منع «عرض أو تقديم أو بيع من تقل أعمارهم عن ثماني عشرة سنة مطبوعات من كل نوع تشكل خطرا على الشبيبة بسبب طابعها الإباحي أو الخلاعي أو بسبب المكانة التي تعطيها للجريمة»[٩٧]. وينص المرسوم على أن المنشورات التي تتعرض للمنع يمكن مصادرتها أو تلفها قبل أي ملاحقة. ويشمل هذا الإجراء مواد النشر أيضا. ويوضح المرسوم أخيرا أنه «بعد سريان مفعول قانون ١٦ يوليو ١٩٤٩، إذا تعرضت للمنع، تطبيقا للفقرات الثلاث الأولى من هذه المادة، ثلاثة منشورات دورية أو غير دورية، صادرة فعليا عن ناشر واحد، وخلال فترة متواصلة من اثني عشر شهرا، فإن أي منشور مشابه صادر عن الناشر نفسه لا يمكن أن يوضع في البيع إلا بعد إيداع ثلاث نسخ منه لدى وزارة العدل وانقضاء مهلة ثلاثة أشهر على تاريخ الإيداع المبين على الإيصال»[٩٨].

وهكذا يكون المرسوم الاشتراعي الصادر في ٢٣ ديسمبر ١٩٥٨، أحد أكثر النصوص قمعا في تاريخ فرنسا. فالرغبة بحماية الشبيبة تشكل ذريعة لمنع أي كتاب. والمرسوم يعيد العمل بشكل صريح بالموافقة المسبقة، ويدعو الناشر إلى ممارسة الرقابة الذاتية من خلال عبارة منشور «مشابه». أخيرا، وليس آخرا، يشمل الإجراء المتعلق بمواد النشر قوائم المنشورات أيضا: فلا يحق للناشر الذي تعرض منشوره للمنع أن يضع عنوان هذا المنشور في قائمة منشوراته مع إشارة إلى أنه غير متوافر للبيع بسبب قرار وزارة الداخلية. فالمرسوم بنصه يرمي إلى إزالة آثار المنشورات الممنوعة كليا من الذاكرة الجماعية.

هناك الكثير من الناشرين الذين تناولهم هذا الإجراء، خصوصا خلال حرب الجزائر. نذكر منهم فرانسوا ماسبيرو ودار مينوي اللذين صدرت بحقهما أحكام قاسية وحكم عليهما بغرامات مالية ثقيلة. مع ذلك تحولت الدعاوى الكثيرة التي أقيمت عليهما إلى إرباك للحكومة، فقد كان من السهل على المدافعين عنهما أن يذكروا بأننا عدنا إلى عهد شارل العاشر وأن يبينوا أن لقائمة المنشورات فائدة مرجعية واضحة وأنه بالتالي لا تجوز ملاحقة الناشر بسبب ذكره عنوان كتاب غير متوافر بسبب منع وزارة الداخلية له:

«إن منع الناشر من تدوين عنوان أحد الكتب في قائمة منشوراته، بدعوى أنه لا تجوز «الدعاية لهذا الكتاب بأي شكل كان»، يعني أنه لا يحق لأحد أن يعرف حتى بوجود الكتاب الموضوع في قائمة الممنوعات. لم تعرف حرية التفكير والكتابة قط تعديا أشد وقاحة»[99].

وثمة إجراءات جديدة تم اتخاذها لتوسيع نطاق تطبيق القانون الصادر في ٢٩ يوليو ١٨٨١ الذي يسمح بملاحقة ناشري النصوص ذات المضمون العنصري ومؤلفيها، إذا تعرضت هذه النصوص لشخص معين بسبب انتمائه القومي أو العنصري أو الديني. فقد جاء القانون الصادر في الأول من يوليو ١٩٧٢ ليسمح لجمعيات مكافحة العنصرية، المؤسسة قبل حصول الوقائع بخمس سنوات، أن تدعي على الناشرين والمؤلفين الذين يتعرضون لها بصفتها هذه[100]. فضلا عن ذلك، سمح القانون الصادر في ١٣ يوليو ١٩٩٠ والقانون الصادر في ١٦ ديسمبر ١٩٩٣ بملاحقة الأشخاص والهيئات التي تشكك «بوجود جريمة واحدة أو أكثر من الجرائم ضد الإنسانية المحددة في المادة السادسة من قرار المحكمة العسكرية الدولية الملحق باتفاق لندن المؤرخ في ٨ أغسطس ١٩٤٥، والتي اقترفها أعضاء في تنظيم تم إعلانه إرهابيا، أو اقترفها شخص أدانه القضاء الفرنسي أو الدولي بهذه الجرائم»[101].

هذه المعطيات المتعلقة بالرقابة تتطلب عددا من الملاحظات. حددت مبادئ «إعلان حقوق الإنسان والمواطن» الإطار الذي يمكن التضييق فيه على الكتابة: وهذه المبادئ تفقد معناها إن لم يكن تطبيقها منوطا بمحاكم تقرر ما إذا كان الكتاب المتهم يخالف القانون الساري في زمن الوقائع المطعون بها. إن الحكم بتقيد الكتاب بالقانون أو بعدم تقيده يبدو بسيطا من حيث المبدأ. ولكن العدالة قد تخطئ في مهمتها حين تطبق قوانين لا شرعية لها لأنها لا «تعبر عن إرادة جامعة» وحين تنفذ تعليمات الحكومة من دون تحفظ. وهذا ما حصل في ظل حكومة فيشي، وخلال حرب الجزائر حيث تطبيق المرسوم الاشتراعي الصادر في ٢٢ ديسمبر ١٩٥٨ لم يكن دائما مصدر إزعاج للقضاة. من جهة أخرى، يشير الميل إلى إصدار القوانين الرامية إلى منع الكتابات التي من شأنها التشجيع على ارتكاب الجنح والجرائم أو استحسانها، مسألة نظرية مركزية بالنسبة إلى الحدث الأدبي، تتصل بالعلاقة بين النص المكتوب والحدث الواقع. يميل القانون الفرنسي، تقليديا، إلى تأكيد هذه العلاقة. وقد

أدين عدد من الكتاب. زمن التحرير، بتهمة موافقة العدو أو بتهمة التواطؤ مع مرتكبي الجرائم التي بسطوها بإيجابية في كتاباتهم، ومن هؤلاء براسيلاك وبيرو. بينما يميل القانون الأنجلوسكسوني إلى التقليل من أهمية هذه العلاقة باسم أولوية حرية التعبير، فليس للقانون الصادر في ٢٩ يوليو ١٨٨١ ما يعادله فعلا في إنجلترا والولايات المتحدة.

كذلك يحمل القانون الصادر في ١٣ يوليو ١٩٩٠ والقانون الصادر في ١٦ ديسمبر ١٩٩٢ اللذان يمنعان التشكيك بالجرائم ضد الإنسانية، خطر توسيع نطاق صلاحية المحاكم بمقدار ما يميل المتهمون إلى تنظيم دفاعهم بتحويل المحاكمة التي تستهدفهم إلى محاكمة تاريخية تتواجه فيها وجهات نظر متناقضة. وتجدر الإشارة إلى أن القضاء قد أكد مرارا أنه «ليس من صلاحية المحاكم أن تحكم بصحة المباحث التاريخية أو أن تبت في النزاعات التي تثيرها هذه المباحث التي يعود أمرها فقط إلى تقدير المؤرخين والجمهور»[١٠٢].

ونشير أخيرا إلى أن كلمة رقابة قد لا تكون مناسبة للتعبير عن قمع تجاوزات حرية التعبير، إذا تم هذا القمع في دولة ديموقراطية وبوساطة المحاكم. فالكلمة تشير إلى حالة من الشدة هي ميزة السلطة المستبدة، الدكتاتورية أو التوتاليتارية. لهذا يبدو من الشطط استعمالها للحديث، مثلا، عن «رقابة اقتصادية» أو «رقابة» تمارسها مجموعات الاتصال الكبيرة: فإذا كان صحيحا أنه ليس في وسع كل أحد أن يؤسس في فرنسا الحالية جريدة أو محطة تلفزة، لأن الأمر يحتاج إلى رؤوس أموال كبيرة، وأن عملية التجمع التي نشهدها في مجال النشر والصعوبات التي تواجهها المكتبات لتستمر في الأحياء التي ارتفع فيها سعر الأرض تشكل تهديدا للعرض الثقافي الرفيع، فإن هذه البينات لا تسمح بأن نؤكد أن حرية التعبير مخنوقة.

تشكل الرقابة، بالمعنى الحقيقي للكلمة، عرقلة للاتصال- الأدبي خصوصا تؤثر تأثيرا تقنيا على قناة الاتصال، فتمنع إنتاج الرسالة ونشرها وتلقيها. وتؤثر في الوقت عينه في المؤلف. فاستحالة نشر كتاب تولد ضررا معنويا وماديا يصيب الناشر أيضا، وهي عملية ذات بعد نفسي غالبا: فالمؤلف الذي يتعرض كتابه للمنع يميل إلى التفكير بأنه جافى الفطنة، وأنه لم يحسن تغليف كلامه بما يكفي، وأنه يتحمل بعض المسؤولية في القرار الذي حكم

عليه بالصمت والموت الأدبي. بهذا المعنى، تدمر الرقابة الكاتب، وتصيبه في أساس هويته إذ تمنع اسمه من الظهور فلا يبقى له سوى أن ينشر باسم مستعار. إن السلطات التي تمارس الرقابة تعرف جيدا هذا الأثر النفسي. والسلطات الأكثر فسادا لا تكتفي بالمنع بل تسعى إلى إجبار الكاتب على التكلم ضد أفكاره العميقة لتنتزع منه «نقدا ذاتيا» أو تأييدا للنظام. يقول بارت: «ليس النظام الفاشي، في رأيي، هو من يمنع الإنسان من الكلام، بل هو خصوصا من يجبره على الكلام»[١٠٢].



2 الأثر الأدبي وحدوده

يحدد عالم الرياضيات أو الكيمياء أو الفيزياء أو الاقتصاد أو رجل القانون أو المؤرخ أو الجغرافي أو عالم الاجتماع أو الفيلسوف أو اللغوي عمله قياسا إلى أشياء محددة، ويستعين بمنهجيات صريحة، ويسعى إلى غايات مسلم بها. فبعيدا عن الجدل الخاص بكل حقل، والتناقضات التي يولدها اختلاف المناهج، والمنازعات الداخلية التي تؤثر في العاملين في الحقول المتخصصة، يميل كل هؤلاء إلى الاتفاق على طبيعة العلم الذي يشتغلون فيه، وعلى المناهج التي تخصه. ويكفي إلقاء نظرة على مقدمة كتاب في أحد هذه الحقول للتأكد من ذلك. أما الحقول والمناهج الأدبية فيندر مثيلها، في نظر العلماء، في عدم الدقة وسرعة التبدل؛ ومفاهيمها الشائعة مفاهيم ضمنية غالبا ومتغيرة وغامضة.

...قول: الكتاب، مقتنعا ...ه لا يوجد، في الحقيقة ...وى كتاب واحد يحاول ...يه كل الكتاب، حتى ...وابغ، من دون أن يدروا.

نوفال

ما الأدب؟

وهذا هو بالتأكيد حال مفهوم «الأدب» نفسه. فهو مفهوم متغير، عبر الزمن وفي الزمن الحاضر، وهو محط آراء حاسمة لكن غالبا

ما يعاد النظر فيها، بحيث صار تحديد طبيعته أمرا مضنيا. «هذا أدب، ليس هذا أدبا»، هذه هي ردة الفعل الأولية لدينا، ولدى النقاد أيضا. فنحن تقبّلنا ساد Sade بين الكتاب الخالدين بعدما نسيناه طويلا إلى الإباحية الجهنمية والنشر السري: إذن صار ساد (أو آثاره) «ينتمي» إلى «الأدب»، وصار موضوع طبعات محققة [1]، وتدرسه الجامعات، ويظهر - مع بعض الصعوبة - في الكتب المدرسية للمرحلة الثانوية منذ عام ١٩٨٠. ولكن مَن كان ساد قبل أن جعله السرياليون، بتأثير أندريه بروتون [2]، أحد مراجعهم الأساسيين، فتحوا بذلك الباب أمام بلانشو وباتاي ثم بارت؟ كان ساد إباحيا، أو، على الأكثر، شخصية لافتة للمتخصصين في علم النفس المرضي الجنسي.

في المقابل، نجد هذا أو ذاك من المشهورين بالأمس قد تراجع، امّحى، أو ألغي، بهدوء غالبا وبفظاظة أحيانا، فنحن نكاد لا نتذكر أن أولى جوائز نوبل للآداب نالها سولي برودوم (١٨٣٩- ١٩٠٧) في ديسمبر ١٩٠١، ونبتسم لأننا ما عدنا نقرأه فعلا. ونعرف أن موريس باريس (١٨٦٢-١٩٢٣) كان محجة أساسية لأهل الأدب والفكر والسياسة في فرنسا قبل عام ١٩١٤، وهذا ما أكده ليون بلوم عام ١٩٠٥، على الرغم من معارضته للقيم السياسية والاجتماعية لمؤلف كتابي «مقطوعو الجذور» و«مشاهد ومذاهب قومية»[3]:

«لو لم يعش السيد باريس، ولو لم يكتب، لكان زمانه مختلفا، ولكنا نحن مختلفين. لا أعرف في فرنسا رجلا حيا مارس، من خلال الأدب، دورا كدوره.إني أعلم أن هذا العمل يصعب التعبير عنه بمذهب أو صيغة، ولكن ليست المذاهب دائما هي ما يقوي تأثيرنا في زماننا. هل من فلسفة عند فولتير؟هل من فلسفة لدى شاتوبريان؟ وباريس، مثلهما، لم يبدع ولم يطلق في العالم بنية نظام مؤقتة، بل أطلق شيئا أشد ارتباطا بحياتنا. موقفا جديدا، ذهنية غير معروفة، نوعا من الحساسية الجديدة»[4].

ولكن ماذا بقي اليوم من باريس[5]؟ صدى مناظرات مشهورة، طيف شخصية مؤثرة، وثيقة لمؤرخي العقليات، عناوين في قائمة كتب، وخصوصا اقتباسات في كتب المختارات وإشارات في كتب تدريس تاريخ الأدب، ويخطئ من لا يرى هنا سوى ظاهرة درجة mode، ويتصور أن المجد الأدبي كدولاب الحظ في مخيلة القرون الوسطى، وأن الشهرة يليها حكما الخمول في انتظار

ايام أفضل. وإذا كان الأمر «دُرْجَة» فينبغي أن نرى فيها مظهرا مهما، إن لم يكن أساسيا، للظاهرة الأدبية، فقيم هذه الظاهرة وطبيعتها احتمالية أكثر بكثير مما نتصور غالبا.

هناك صيغة أخرى للمقاربة الجوهرية وهي التمييز الدائم، وربما المكون لخطاب النقد، بين الأدب «الكبير» والأدب «الصغير». والذي يحيلنا جانب منه إلى الأنواع الأدبية ودرجات شرفها. فنحن نعرف أن المأساة تعلو تقليديا على الملهاة[6]، ويعلو الشعر على الرواية. لكن هذا السلم الذي نشأ وجرى التنظير له طيلة العصر الكلاسيكي بدأ يهتز في عصر الأنوار. ثم جاء انتصار الرواية في القرن التاسع عشر، والنجاح الكاسح الذي حققه هذا «النوع الذي لا نوع له». هذا الشكل الذي يتسع لكل شيء، هذا المحدث النعمة المعرض لكل هجنة والمفتوح لكل أنواع الخطاب[7]، ليقضي نهائيا على نظام الأنواع القديم المتحضر والمنهك. فضلا عن ذلك، ومع تعميم سبل القراءة، تحول التضاد بين مصطلحي أدب «رفيع» وأدب «شعبي» إلى تصادم بين الشرعي والعامي. وهذا ما طرح السؤال عن استمرار التغير في مواقع «الأنواع الرديئة» (mauvais genres) والأنواع شبه الأدبية (paralittérature)، والآداب الهامشية (littératures périphériques)، والأدب الجماهيري (littératures de masse)، والأدب الهابط (sous-littérature)، و«الثقافة الإعلامية» (culture médiatique)، وعموم ما اسماه برنار موراليس «الآداب المضادة» (contre-littératures) [8]. فلروايات سان أنطونيو، أو بوالو ونرسجاك، أو شستر هيمس، أو ترومان كابوت، أو روايات «السلسلة السوداء» عموما التي تصدرها غاليمار، الحق في الانتماء الى الأدب. وهذا ما يفسر، حسب تحليل جوليت راب القديم، انتقال روايات داشيل هاميت وهوراس ماكوي وجيمس كين في منشورات غاليمار بعد عام ١٩٤٥ من السلسلة البيضاء، حيث كانت تجاور ستانبك وفوكنر وهمنغواي في فترة ما بين الحربين، إلى السلسلة السوداء[9].

ليس هذا النقل أو إعادة التصنيف وقفا على النتاج الحديث والمعاصر، فنتاج دوماس الروائي ما زال يترجح بين الأدب وهوامشه: الأدب السهل، الأدب الموجه الى النساء، الأدب الموجه إلى الأطفال. وهنا يشكل تاريخ صناعة النشر مرشدا موثوقا إلى هذه التطورات. فقد نشرت رواية «الكونت دو مونتو كريستو» أولا، متسلسلة في «جريدة المناظرات» الرصينة بين ٢٨ أغسطس ١٨٤٤ و١٥ يناير

١٨٤٦. ثم نشرت في طبعة نفيسة من ثمانية عشر مجلدا لدى بتيون، (الدار التي نشرت الأعمال الكاملة لأوجين سو)[١٠]، قبل أن تظهر في طبعة مزينة حسب الذوق الرومانسي[١١]، ثم توالت الطبعات، والاقتباسات (خصوصا المسرحية) والترجمات المرخصة وغير المرخصة، في فرنسا والخارج. وهبطت هذه الرواية، كمعظم كتابات دوماس، من إطار الرواية الناجحة التي تنقل قيم الرومانسية وتساؤلاتها الأساسية - وخصوصا مسألة الصراع بين الفرد والمجتمع- إلى دائرة أدب «المغامرات». وفي عام ١٩٦٢ اقترح جان هنري بورنك على منشورات غارنييه إصدار طبعة أكاديمية للرواية(١٢) تؤكد مكانتها كرواية «كلاسيكية». وفي العام نفسه أصدرت منشورات لا بلياد الروايتين الأوليين من ثلاثية «الفرسان الثلاثة»[١٣]. وفي عام ١٩٨١ أدخل جيلبير سينيو رواية «الكونت دو مونتو كريستو» في مؤسسة الإعجاب المسماة مكتبة لا بلياد (الثريا)[١٤] وهكذا، كما يقول برنار موراليس:

«ليس لمكانة الكتاب صدقية نابعة من نفسها، فهي نتيجة اتفاق، وليست بالتالي ميزة قائمة في العمل. لهذا يمكن لمكانة الكتاب أو صنف من الكتب أن تتبدل باختلاف الزمان والمكان»[١٥].

مهمة المنظر أو الناقد أو محب الأدب، شاقة إذن. فلو كان علينا أن نحدد الأدب كشيء لأمكن أن نجد أنفسنا في نهاية المطاف مكتفين بتحديدات تقريبية مخيبة للأمل. لهذا يبدو مشروعا لا بل ضروريا التساؤل، بعد شارل دو بوس وسارتر وآخرين كثيرين، «ما الأدب؟»[١٦]. وعندها يمكن أن ننطلق في البحث عن جوهر شيء لا يتوقف عن التحول والإفلات من أيدي الذين يسعون إلى سجنه في تعريفات وحدود نهائية، وسنتعرض عندئذ للوقوع إما في الجزم العقائدي (هذه هي حدود الأدب التي لا تمس)، أو في الذاتية الشكوكية (الأدب هو ما أحب، أو ما أعتبره أنا أدبا)، أو سنكتفي، في أفضل الأحوال، بمقاربات تاريخية ضيقة ونحصر الأدب في قيمته التوثيقية. وهذا ما جرى تطبيقه على إميل زولا الذي تحول في نظر الكثير من النقاد إلى مؤرخ أو كاتب تحقيقات أو باحث إثني إلى أن كشف النقد، مع هنري ميتران مثلا، طاقة إميل زولا الشعرية على الخلق الاستعاري والكنائي والأسطوري المندرج في التاريخ[١٧]. وسواء أكان الأمر مقاربة جوهرية أم تلقيا فرديا أو قراءة وثائقية فبإمكاننا التوافق على أن أيا من هذه الاتجاهات لا يمكن أن يكون مرضيا.

لقد سبق لنا القول أنه لا يمكن فهم مادة ثقافية معقدة وتحديدها انطلاقا من خصائصها الباطنية وحدها، فمن الممكن إيضاحها أيضا من خلال ما تثيره في مجتمع معين من ممارسات وكلام. وهذه هي بالضبط فائدة الطريق التي فتحها سارتر حين ساءل الأدب من خلال البعد الاجتماعي:

«وما دام النقد يحكم علي باسم الأدب دون أن يحدد ماذا يعني بالأدب، فإن أفضل رد عليه هو أن ننظر في فن الكتابة دون أحكام مسبقة. ما الكتابة؟ لماذا نكتب؟ لمن؟ والواقع أن أحدا لم يسأل نفسه هذه الأسئلة من قبل»[18].

وبسبب صعوبة تحديد الأدب من خلال المقاربة الجوهرية، فإن من المفيد الإحاطة به من خلال تمثيلاته واستعمالاته عبر الزمان والمكان والمجتمعات[19]. وبالمقابل، تتحول هذه الاستعمالات نفسها (طرق النشر، الاحتكاك بالمجتمع، النقد المرافق، أشكال القراءة) إلى عناصر مكونة للصنيع الأدبي.

للأدب تاريخ

لا يمكن لتاريخ الأدب، بالمعنى التام للكلمة، أن يكون جزءا من تاريخ الأدباء أو الأنواع أو «المدارس». فهذا المفهوم المدرسي والوضعي يرى في فلوبير، على سبيل المثال، سلفا لموباسان (ولزولا أيضا) وخلفا لبلزاك، فيتحول، باختصار، إلى كاريكاتير تصنيفي وتطوري. أما تاريخ الأدب كما حدده مؤسسه الرئيسي في فرنسا غوستاف لانسون (١٨٥٧-١٩٣٤)، فهو نقيض هذا المفهوم، لا لأن لانسون كان يفضل أن يدرس تلامذة المدارس النصوص بدلا من الأصناف المجردة والعقائدية والخاطئة[20] غالبا، بل لأنه كان يريد صورة أوسع بكثير هي «تاريخ فرنسا الأدبي»:

«لا أقصد بذلك قائمة وصفية أو مجموعة من الدراسات [..] بل عرضا للحياة الثقافية في الأمة، وتاريخا للثقافة ولنشاط الجمهور المجهول الذي كان يقرأ، إلى جانب الأفراد المعروفين الذين كانوا يكتبون»[21].

في هذه الحال، تكون مهمة تاريخ الأدب تاريخ العقليات والممارسات الثقافية، ومن خلال ذلك تأريخ مفهوم الأدب. وقد نستغرب أن يمد رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) الأفق الذي رسمه لانسون بإعطاء كلامه طابعا حاسما:

«هناك هذا السؤال أيضا الذي لا أراه مطروحا في أي مكان [...]، إلا عند الفلاسفة، وهذا كاف بلا شك للتقليل من قيمته لدى مؤرخ الأدب، وهو: ما الأدب؟ لا يتوخى السؤال سوى الجواب التاريخي: ما كان الأدب (والكلمة

على كل حال غير مرتبطة بالزمن) بالنسبة إلى راسين ومعاصريه، ما حقيقة الوظيفة التي أداها، ما مكانته في سلم القيم...إلخ؟ في الحقيقة لا يمكن تاريخ الأدب من غير التساؤل عن وجوده نفسه. فضلا عن ذلك، ماذا يمكن لتاريخ الأدب أن يكون، على وجه الدقة، سوى تاريخ فكرة الأدب عينها؟ والحال أنه لا وجود لهذا النوع من الأونطولوجيا ontologic التاريخية التي تتناول إحدى أقل القيم طبيعية على الإطلاق»[٢٢].

وأمام غموض كلمة «أدب»، يجد المراقب نفسه مدفوعا إلى تذكر التبدل الدائم في مفهومها، في الغرب كما في سائر أنحاء العالم. لهذا كان المعبر الإلزامي يتمثل بالرجوع إلى المعجم، أو بالأحرى بتكوين تعريف تاريخي وعام من شأنه أن يفتح الطريق أمام مقاربة مقارنة. وهذا ما اقترحه روبير اسكاربيت مثلا عام ١٩٦١ أثناء مداخلة عنوانها «تحديد المصطلح الأدبي» قدمها في المؤتمر الدولي الثالث للأدب المقارن الذي انعقد في أوتريخت[٢٣]. وفي نهاية هذه المداخلة المثيرة، على رغم أنها متفائلة قليلا (خصوصا عندما تتحدث عن «علوم الأدب» كما لو كانت واقعا محسوسا)، بيّن اسكاربيت أن أهمية كلمة «أدب» تأتي من تعدد معانيها:

«يبدو فعلا أن كلا من علوم الأدب الحالية يقوم على مسلمة خاصة به ومعبرة عن أحد المضامين المتضاربة لكلمة أدب. هناك علم جمالي للأدب، وعلم أيديولوجي، وعلم سوسيولوجي. ولا شك في إمكان مد الجسور بينها، وفتح الأبواب. ولكن يمكننا أن نخشى ألا تتمكن كلمة أدب من البقاء حية بعد هذه العملية. فهذه السلسلة من الالتباسات هي التي صنعت غنى الكلمة. ويمكن أن يؤدي الاجتهاد في إزالة الالتباس إلى إفقارها نهائيا»[٢٤].

وللتذكير فقط، تحول معنى الأدب (أو علم الأدب) في فرنسا تدريجيا خلال القرن الثامن عشر، وبصورة نهائية في مطلع القرن التاسع عشر، من المعارف المختصة بالخبراء والفقهاء[٢٥] إلى مجموع الكتابات ذات الطبيعة الفنية (أو التوجه الفني). لكأن الانقسام الذي بقي يفصل حتى بداية القرن الثامن عشر[٢٦] بين معارف العلماء[٢٧] والممارسة المجتمعية والسلوانية الراقية التي يشكلها الشعر والمسرح وحتى الرواية، يميل إلى الزوال. وبفضل هذا التقارب، أخذ البعد الفني والسلواني للكتابات التي صارت موضوعة تحت اسم «الأدب» يترسخ من دون أن يزول كليا المعنى القديم والعالم القديم. وقد

ألحت السيدة دو ستال، في مطلع القرن التاسع عشر، إلى أن الذوق والانفعال والتأثر أصبحت أمورا أساسية بحيث صار العقل تابعا للشغف:

«إن روائع الأدب، بعيدا عن النماذج التي تقدمها، تولد نوعا من الهزة المعنوية والمادية، أو من الشعور بالإعجاب الذي يدفعنا إلى الأعمال النبيلة. [...] فالفصاحة والشعر والمواقف المسرحية والأفكار الكئيبة تؤثر أيضا في الأعضاء، لأنها تتوجه إلى التفكير. حينئذ تصبح الفضيلة اندفاعا لا إراديا، حركة تتغلغل في الدم وتدفعك دفعا لا يقاوم كالشغف الأشد إلحاحا»[28].

مع الرومانسية بدأ التمييز القديم بين الشعر والنثر يزول، وأخذت الحدود الفاصلة بين الأنواع تتلاشى تدريجا ليحل محلها تقسيم جديد ملتبس ما زلنا نواجهه إلى اليوم. كان الأدب في نهاية القرن السابع عشر، عند ريشليو أو فورتيير أو في معجم الأكاديمية، «علما» أو «مذهبا». فإذا به يتحول إلى خلق، هي «الشعر» و«المعرفة»[29]. فخلال وقت طويل كانت الأصناف تبدو مستقرة: الأنواع ومراتبها، والدور المنوط باللغة، ومكانة الحكاية والتمثيل. فإذا بالهزة التي أحدثها الرومانسيون تدمر هذا البنيان. وإذا بانتصار الرواية وتكاثر الأبحاث يقوضان أنظمة تصنيف الأنواع، ويشكلان، على طريقتهما، علامات على دخولنا في عصر يطبعه الوعي بعدم الاستقرار الذي يسم جزءا من الحداثة، على الصعد الفنية والتاريخية والاجتماعية.

مع ذلك، لا يمكن التخلي عن المقاربة التعريفية، سواء على شكل سؤال نظري (ما الذي يعطي الطابع «الأدبي» للنص) أو على شكل عودة إلى قائمة المؤلفات المختارة أو المؤلفين المختارين (من يستحق ومن لا يستحق أن يكون في موكب هؤلاء المختارين الذي يتشكل منه الأدب؟). لا أحد يغامر اليوم في اثبات تفوق كمبسترون (١٦٥٦ - ١٧٢٣) على راسين في الشعر. وقلة من الناس تخاطر في تأكيد أن سبب إعجابنا بالثاني ونسياننا للأول هو سبب ايديولوجي بحت ناتج عن ظلم الفكر السائد أو جهله، عبر عنه هيجو بقوله: «فوق قبر راسين فرخ كمبسترون»[30]. من جهة أخرى، يمكننا الاتفاق على أن فلهردوين ومونتاني وبوسويه ومدام دو سيفينيه وروسو وفلوبير وزولا ومرغريت دورا ينتمون جميعا إلى الأدب على رغم قلة النقاط المشتركة بينهم. ولكن هل هم على درجة واحدة من الانتماء؟ هنا بالضبط يكمن جزء مهم من المسألة.

انطلاقا من الإشارة إلى أن الأدب يشكل «مفهوما واضحا وغير محدد في آن واحد»، حاول جاك رنسيير أخيرا مواجهة هذه المعضلة بنزع الأهلية عن طرفي الخيار معا:

«لا نقصد بكلمة «أدب» هنا قائمة المؤلفات المكتوبة الغامضة ولا جوهرا خاصا يمنح المؤلفات صفتها الأدبية»[٣١].

وبعد أن أدان رنسيير «النسبية الضيقة» في عصرنا، اقترح أن نضيف إلى المقاربة التاريخية المختصة بالممارسة (فنون التطبيق) مقاربة تاريخية أخرى تتناول نشوء الخطاب المطلق حول الفن. ثم انطلق من معطى ثابت مفاده أن الأدب، كما تحدد تدريجا خلال القرن التاسع عشر، يميل إلى الاستقرار كممارسة مستقلة، ليتناول الأدب، في آن واحد، كممارسة وخطاب وتمثيل:

«سنقصد بهذه الكلمة (أدبية)، من الآن فصاعدا، الطريقة التاريخية في النظر إلى الآثار الفنية المكتوبة التي تحدث الفرق [بين التعريف الذي يضفي القداسة على الأثر والتعريف المعياري]، وتولد بالتالي الخطابات التنظيرية حول هذا الفرق. الخطابات التي تضفي القداسة على جوهر الخلق الأدبي الفريد وتلك التي تنزع عنه التقديس وتخضعه للأحكام الاعتباطية أو لمقاييس تصنيف ثابتة»[٣٢].

وفي نهاية تحليله، وبعد أن بين التبدل الكبير الذي طرأ على طبيعة الأدب ووظيفته خلال القرن التاسع عشر، متوقفا خصوصا عند فلوبير ومالارميه وبروست، أبرز رنسيير بعض عناصر الحداثة الأساسية التي تقود العمل الأدبي إلى دمج الحكاية بالخطاب النقدي وبالميثة:

«إن تدمير نظام الأنواع الذي عرض الأدب للعبة التناقضات، يسمح في الوقت عينه، بالتنقل بين الوظائف المتناقضة واللجوء إلى شعريات متضادة وهو يجعل من الأدب مسرحا غامضا حيث الرواية والبحث - النوعان اللذان لا نوع لهما - يزدوجان أو يتضادان أو يتداخلان، ويوزعان إلى قطبين منفصلين، أو يختلطان أو يقلبان. خصائص الكتاب والخطاب الذي يدور حوله وخصائص لعبة الحكاية أو الميثات التي تحولها إلى مطلق أو الخطابات النقدية التي تكشف إوالياتها. وإذا كانت مؤلفات بروست نموذجية، كمؤلفات جيمس [...]، فذلك لقدرتها على أن تضع الحكاية وخطابها وميثتها في نص واحد، وعلى أن تجمع داخل الأثر الواحد بين القوى النابذة، أي قوى الانفصال والبطالة والشك الملازمة للتناقض القائم بين مبادئ الأدب»[٣٣].

ثبات النص وحركته

لا شك في أن رولان بارت كان، في الستينيات، أحد أنفذ النقاد بصرا بشأن غموض الأثر الفني عموما والأثر الأدبي خصوصا، فالأثر ينتمي إلى التاريخ، ولكنه يفلت دائما من سجنه؛ وهو نتاج مجتمع وزمن معينين، ولكنه لا يقتصر على هذا البعد الوحيد، إذ يمكن النظر فيه وتذوقه وتفسيره وفق معايير غير التي عرفها في الأساس وتفاعل معها. هذا بعض ما تعلمه المقالة المعنونة «تاريخ أم أدب؟» التي طالب فيها بارت بـ«كيان خاص للإبداع الأدبي»، أو بتعبير آخر بـ«كيان خاص للأدب»[٣٤]:

«الأثر ظاهر التناقض أساسا [...] فهو في آن واحد علامة على التاريخ ومقاومة لهذا التاريخ. [...] هناك مسلمتان في الأدب إجمالا: الأولى تاريخية، بقدر ما الأدب تأسيس، والأخرى نفسية، بقدر ما هو إبداع. لهذا تحتاج دراسة الأدب إلى اختصاصين مختلفين: اختصاص في الموضوع وآخر في المنهج. في المسلمة الأولى، الموضوع هو المؤسسة الأدبية، والمنهج هو المنهج التاريخي بتطوراته الأخيرة؛ أما في المسلمة الثانية فالبحث النفسي»[٣٥].

من خلال كلمة «نفسي» يتجه كلام بارت مباشرة إلى البعد الابداعي والجمالي للأثر الأدبي. والحال أننا نلاحظ، عند تقاطع التاريخ والجمالية، ان تلقي النصوص، وبالتالي صداها وتأويلها، لا يتوقف عن الترجح. من هنا اهمية دراسات التلقي، وتاريخ التلقي. وبهذا ساهمت الرومانسية عندما أعادت الاعتبار إلى مرحلة القرون الوسطى وإلى شعر القرن السادس عشر[٣٦] اللذين كان العصر الكلاسيكي بلسان بوالو قد أدان بربريتهما (التي لا نفع منها في رأيه).

إن استحسان الأجيال القادمة وحده يعطي المؤلفات قيمتها الحقيقية. فمهما كان البريق الذي أحدثه الكاتب في حياته، ومهما كان المديح الذي تلقاه، لا يمكننا أن نستنتج من ذلك، دون خطأ، أن مؤلفاته ممتازة. [...] ولدينا مثال جيد هو رونسار ومقلدوه، مثل دوبليه ودوبرتاس وديبورت، الذين نالوا إعجاب الجميع في القرن الماضي والذين لا يجدون اليوم من يقرأهم[٣٧].

رافقت إعادة سانت بوف الاعتبار إلى رونسار تبدلا في الحساسية الأدبية، وإسقاطا لعصر على ماضيه، أو «اكتشافا» وامتلاكا وحتى ضما[38] له. ولكن تصنيف مقالات رونسار وموشحاته بقي كما كان منذ صدورها: إنها شعر.

ولكن قد يحدث أن يتغير تصنيف النص. فذات يوم، سيلاحظ الناقد أو المدرس أو الناشر أو مسؤول المكتبة أو بائع الكتب أن تبدلا طرأ على تصنيف نص أو كاتب، وسيستخلص، كل منهم، النتائج داخل مجاله. لا يتعرض النص أو الكتاب أو المؤلف للنفي أو التهميش داخل التراث ولا لإعادة الاكتشاف، بل لإعادة تصنيف، فيجري تقديمه للقراء بكيفية جديدة. لقد اعتبرنا بوفون (١٧٠٧-١٧٨٨) من علماء الطبيعة، وها هو اليوم شاعر؛ وطوال قرون نظرنا إلى التوراة على أنها كتاب موحى، وها هي اليوم حكاية ميثولوجية أو عمل فني؛ وكان الظن أن ميشليه (١٧٩٨-١٨٧٤) مؤرخ، وها هو اليوم راءٍ. إن الاستعادة الصبورة والشاملة لمراحل هذه التحولات، الغامضة غالبا، والتي تصعب رؤيتها بالعين المجردة، تساهم في إعلامنا عن الشأن الأدبي، ويتحول تاريخ التلقي (وخصوصا النقد) إلى مساهمة في نظرية الأدب، وبالتأكيد في تاريخ مفاهيم الأدب وفق عبارة هنز روبرت جوس (١٩٢١-١٩٩٧)[39].

هذه المقاربة للأدب والفن تتعارض مع رأي مالارميه المطلق «يحولنا الخلود في النهاية إلى ما نحن بالفعل»[40]، لكنها قد تتوافق مع موقف بودلير الأوفر فائدة «الحداثة هي العابر، الهارب، المحتمل، نصف الفن الذي نصفه الآخر هو الأبدي والثابت. لقد كانت لكل رسام قديم حداثته»[41]، والذي يصب في مفهوم «التحول» الذي جعله مارلو (١٩٠١-١٩٧٦) محورا أساسيا لجماليته:

«لقد اكتشفنا أن المؤلفات التي يعاد إحياؤها ليست خالدة بالضرورة. فإذا لم يسكت الموت الموهبة فلأنها تتغلب عليه، لا بتخليد لغتها الأصلية بل بفرض لغة دائمة التبدل منسية أحيانا كصدى يردد أصوات القرون المتعاقبة: فالرائعة الفنية لا تحافظ على خطاب أحادي مطلق بل تفرض حوارا متقطعا ولازما بين الأصوات التي أعيدت إلى الحياة»[42].

ومن دون أن ندعي تحقيق مثل هذا البرنامج فإننا سنكتفي بالملاحظة والبحث عن ماهية العوامل الأساسية في هذا التحول، وسيكون منطلقنا الاختلافات في قراءة عصر ما أو ثقافة ما للمؤلفات أو لمجموعات المؤلفات.

وهذا ما اقترحه ميشال فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤) عام ١٩٦٩ منطلقا من فكرة ملتها عليه مقارنة الأصناف والأحكام الماضية بتلك المعتمدة في زماننا:

«هل يمكننا الموافقة، من دون تعديل، على تصنيفات الخطاب الأساسية، أو على تقسيم للأشكال والأنواع يضع العلم والأدب والفلسفة والدين والتاريخ والحكاية... إلخ، الواحد في مقابل الآخر؟ لسنا واثقين من أننا نستخدم فعلا هذه التقسيمات في عالم الخطاب الذي يخصنا [...] على كل حال، هذه التقسيمات نفسها - سواء كانت تلك التي نقبل بها أو كانت تلك التي تعاصر الخطاب الذي ندرسه- هي دائما أصناف خاضعة لإعادة النظر، مبادئ للتصنيف، قواعد معيارية، نماذج رسمية: إنها بدورها وقائع خطابية تستحق التحليل مع سواها»[٤٣].

تلتقي النصوص التي اخترناها للتمثيل في أن التاريخ الطبيعي، والتاريخ الديني، والتاريخ الوطني، حالات ثلاث تخسر فيها المؤلفات طابع العلم أو الوحي وتتخذ، بكثير أو قليل من القوة، طابع الميثة، ودائما طابع الحكاية أو البحث. وعلى سبيل التعميم، إن ما يمكن أن يحصل لنص في العلوم الانسانية هو أن يتحول إلى «بحث». ها هو الجغرافي اليزيه ركلوز (١٨٣٠-١٩٠٥) يسير على خطى برناردين دو سين بيير (١٧٣٧-١٨١٤). وها هو ليفي شتراوس يلتقي بمونتاني. وينطبق هذا الأمر على الشعر العلمي: فلوكريس (سنة ٩٩ أو ٩٤ - ٥٥ أو ٥٠ قبل الميلاد)، بمعزل عن أهميته لتاريخ الفكر، تكرس كشاعر بعد أن فقد مذهبه الذري كل قيمة عملية. يمكننا إذن طرح فرضية مفادها أن «التحول» لا يصيب النصوص كلها بدرجة واحدة. فمن جهة، هناك الكتابات التي ندرجها اليوم في الأدب (أو في عالم الفن) مع أنه كانت لأصحابها، جزئيا على الأقل، غاية إعلامية، دينية، علمية، جدلية... إلخ، وكان تفكيرهم يتم من خلال مقولات لا تنتمي إلى الشأن الأدبي كما نفهمه اليوم. ومن جهة أخرى، هناك النصوص التي تعلن منذ البداية صفتها «الأدبية» من خلال اعتماد شكل أدبي معترف به (مسرحية، قصيدة، قصة). والتي نحافظ نحن عليها بشرط مزدوج: أن تقدم معلومات عن الانسان وأن تتميز بأسلوبها الفني. وهكذا فإن النص العلمي (أو على الأقل الحامل علنا للمعلومات والمعارف) قابل للتحول إلى أدب، والنص ذا المنحى الأدبي قادر تماما على حمل المعرفة. وإذا بقي هذا النص قادرا على تحريك مشاعرنا وعلى تعريفنا بالعالم فلأنه يضع هذه المعرفة ضمن شكل خاص به. وهذا ما بينه بيار بورديو بشأن كتاب «التربية العاطفية»:

«لا شيء يبين الفرق بين الكتابة الأدبية والكتابة العلمية أفضل من قدرة الكتابة الأدبية على تركيز وتكثيف - داخل الفردية المحسوسة التي تمثلها الصورة الحسية والمغامرة الشخصية اللتان تعملان في آن واحد كاستعارة وكناية - كل تعقيد البنية والتاريخ الذي يحتاج التحليل العلمي إلى جهد لبسطه وبيانه»[٤٤].

في موازاة ذلك، حلل نورثروب فراي (١٩١٢-١٩٩١) ظاهرة التضمين في الأدب، فأشار إلى أن فقدان الكتاب لقيمته العلمية (وهو يعني كتاب مؤرخ العصور القديمة الكبير إدوارد جيبون ١٧٣٧-١٧٩٤) يمنح «الأسلوب» مكانة خاصة:

«إن التاريخ بمعنى الكلمة هو دائما محل إعادة كتابة: مع مرور الوقت وازدياد معرفة المؤرخين تحول كتاب جيبون إلى مرجع، إلى وصف نهائي للمرحلة الأخيرة من الأمبراطورية الرومانية. هناك حدثان من شأنهما إفادتنا: الأول، أن كتاب جيبون استمر حيا بسبب أسلوبه، أي أنه انتقل شيئا فشيئا من التاريخ إلى الشعر، وصار من الآثار النموذجية في الأدب الإنكليزي، وبالتأكيد في التاريخ الإنكليزي. وبقدر ما كان هذا الانتقال يتحقق كانت مادة الكتاب تتمم وتصبح تأملا بليغا وروحيا في انحطاط الإنسان وسقوطه، كما تبينه روما في ظل القياصرة. لقد تحول الانتباه من الخاص إلى العام، ومن مضمون ما قاله جيبون إلى طريقته في القول. إننا نقرأه لأسلوبه، وهذا يعني أن أهمية كتابته تأخذ في الميل تدريجا إلى الأسلبة بدل التمثيل: مثلما يصبح رسم سيمابو، مع الوقت، أكثر أهمية كلوحة منه كتصوير لموت المسيح»[٤٥].

هناك توافق يكاد يكون عاما اليوم على أن تلقي النص مرهون بانتظارات المتلقين ونوعياتهم وخصائصهم. وفي هذه الحالة، يصبح المطلوب بالتأكيد هو تقدير الوجه «الأدبي» أو «الشعري» في النص. وبكلام علماء الأسلوب: تقدير درجة أدبية النص. ولكن، هل الأدبية معطى دائم، أو معطى متغير عبر التاريخ، سواء ذابت وتبخرت أو دخلت النصوص وعدلتها مع الزمن؟ هاتان النظرتان تتواجهان جذريا. ففريق يعطي الأهمية لما هو تاريخي، اجتماعي، احتمالي، نسبي؛ وفريق آخر يرى أن الفن القوي ما زال حيا في الأمة. وهذا الجدل لا مخرج منه، بالتأكيد، وهو موضع تنديد واسع من علماء في الشعرية وفي الأسلوب من اتجاهات متناقضة كتناقض هنري ميشونيك وجورج مولينيه[٤٦]. حدد ميشونيك ما تختص به الكتابة «الشعرية» فأشار إلى

«الايقاع»، أي «تنظيم المعنى داخل الخطاب» مما يقتضي «نظرية للذات في اللغة»[47]. والمقصود عنده هو الاعتراف بالبعد التاريخي والأنثروبولوجي للصنيع الشعري من دون إخضاعه لمبدأ الحتمية المحض. أما مولينيه[48] فاعتبر أخيرا أن النصوص موسومة بـ«أنظمة» أدبية عالية نسبيا، في حين أن تأثر المتلقي بهذه الأدبية محدود. وربما يمكننا أن نخاطر بالقول، بعد نورثروب فراي، إن الاستعارة بمعناها الأوسع هي إحدى علامات الدخول إلى مثل هذا النظام. وقد حدد فراي - الذي أخذ عن فيكو (١٦٦٨-١٧٤٤) نظرية المراحل المتعاقبة في اللغة - الاستعارة بأنها المرحلة الأولى «هذا هو ذاك»، التي تسبق مرحلة الكناية «هذا لذاك» ومرحلة الوصف (الكلمات الصحيحة تعين الأشياء)، وهو يعتبر مرحلة الاستعارة تابعة للشأن الأدبي:

«إن أولى وظائف الأدب، وتحديدا الشعر، هي أن يواصل إنتاج المرحلة اللغوية الأولى الاستعارية حين تسود المراحل اللاحقة، وأن يواصل تقديمها كصيغة لغوية لا يجوز لنا أن نقلل من أهميتها أو أن نتركها تغيب عن نظرنا»[49].

وبكلام أبسط، قد يجدر التذكير بأن من ميزات الصنيع الأدبي، أو الكتابة الأدبية، أنه لا يحمل معنى واحدا؛ وهذا لا يناقض ملاحظات نورثروب فراي. فإذا كان النص الأدبي قادرا، ككل عمل فني، على الإفلات من التاريخ الذي سمح بولادته وحدده، فذلك لأنه لا يكتفي بنقل نوع واحد من المعلومات، ولا ينحصر بوظيفة واحدة من وظائف اللغة وبنظام واحد من أنظمة الخطاب. وهذا ما أشار إليه فرنان بلدنسبرغر قبل نحو مائة عام:

«هذا الفعل الغامض الذي يخفي بعض أجزاء الصنيع لتظهر فيما بعد إلى النور، يسرع النتاج ذا المعنى الواحد، إذا صح القول. فالكتاب لا يكون نفسه في كل وقت؛ وأقل منه النتاج الجامع؛ ومثله اسم الكاتب الذي يعين النتاج والذي غالبا ما تساعد شخصيته الإنسانية على بقاء النتاج حيا لدى الأجيال التالية»[50].

«الآثار الكاملة»: الأثر وحدوده

اختص مفهوم الأثر بالكتاب الأقدمين الكبار، ثم بالكتاب الكلاسيكيين من عصر لويس الرابع عشر، إلى أن فرض نفسه في القرن الثامن عشر[51]، أولا بصيغة الأثر (مثلا: مسرح كورني)، ثم بصيغة الآثار الكاملة. يمكننا أن نرى في ذلك مجرد ترتيب متعلق بالنشر، ولكنه في الحقيقة علامة على تحول

مهم في مفهوم الأدب ونشره. وينبغي أن نحلله بالدرجة الأولى كتعبير عن إرادة، أو حلم في التناهي موصول بروح عصر الأنوار. عصر التآليف الكبرى، والمعاجم ودوائر المعارف، والمجموعات والسلاسل[٥٢]. وبكلام قاطع، إن من أسس هذا الترتيب أن يوحد، تحت اسم المؤلف، بين أشياء قد لا تكون متجانسة من ناحية زمن إنتاجها ونشرها وظروفهما، وغاياتها، وأنواعها، وما إذا كانت منشورة أو غير منشورة، منجزة أو توقف العمل بها، معدة للنشر أو محفوظة قصدا أو مصادفة. مع مفهوم الآثار الكاملة ـ الذي تشكل آثار فولتير (التي أنهك نشرها بومارشيه)[٥٣] أحد أشهر أمثلتها في الربع الأخير من القرن الثامن عشر ـ تدخل بطريقة ما في الحداثة الأدبية. ولكننا نصطدم عند دخولنا بسلسلة من المسائل العملية والنظرية التي يضاعف من تعقيدها أنها تبدو مفروغا منها.

لا شك في أن الظروف المادية لنشر الأثر توفر عناصر جواب عن السؤال المتعلق بحدود الآثار «الكاملة». فلو توقفنا عند مستوى الكتابة لسهل بالتأكيد – في المرحلة الأولى على الأقل – مقابلة المؤلفات المنشورة أو المعروضة للتداول وفق رغبة الكاتب والتي نالت الإذن منه بالكتابات التي تركها الكاتب، لأسباب متعددة، بحالة المخطوط الخاص. ولكننا كنا تبينا سريعا أن هذا التمييز أقل إقناعا مما يبدو للوهلة الأولى، إذ يحتمل أن يكون المخطوط لم ينل موافقة الناشر، أو أن يكون العمل توقف بسبب وفاة المؤلف أو لأي علة أخرى. فقد بقيت رواية «حياة ماريان» (١٧٣١–١٧٤١)، كالكثير من روايات القرنين السابع عشر والثامن عشر، معلقة[٥٤] بعدما نشر ماريفو آخر جزء من أجزائها الأحد عشر الأساسية، وحتى بعدما نشرت مدام ريكوبوني عام ١٧٥١ [٥٥] – في حياة ماريفو – جزءا إضافيا لها هو الثاني عشر. كذلك لم ينجز ستندال رواية «لوسيان لومن» مع أن المخطوط يثبت أنها منتهية نوعا ما[٥٦]. فضلا عن ذلك، يمكن للكاتب أن يضع نصه قيد تداول محصور في دائرة الأصدقاء المقربين من دون أن يرى نشره بين الناس ضروريا أو مناسبا. وهذه هي غالبا حال الرسائل. فحين ينبش الباحثون أو الناشرون مثل هذه الأوراق يواجهون – حكما – صعوبة قصوى في تحديد المعايير الدقيقة للكتاب.

ومن هذه الوجهة تستحق الآثار الكاملة لأرتور رامبو (١٨٥٤–١٨٩١) انتباها خاصا. فقد حظي إصدارها باهتمام كبير، من الشعراء والنقاد على

السواء، بعدما نالت اعترافا سريعا بتأثيرها الأدبي وجاذبيتها للقراء. كما أن حجمها محدود مع أنها أعدت ونشرت في سياق مناسب لحفظ المستندات (وهذه الحال لم تكن بالطبع قائمة قبل قرنين، وقد يصعب وجودها في المستقبل بعد توسع استخدام الهاتف والوسائل المعلوماتية).

وكون آثار رامبو الكاملة (التي تضم أيضا مؤلفات غير مكتملة) حصيلة تاريخ من النشر والنقد يتجاوز القرن[٥٧]، وكونها تضم كتابات من عهد الصبا، ونسخا أو أعمالا مدرسية، ومجموعة منشورة، ومجموعات غير منشورة (بينها ما هو مطبوع في حياة المؤلف من دون إشرافه بالضرورة. وبتنسيق المؤلف حينا وتنسيق سواه حينا آخر)، ونصوصا مطبوعة بعد وفاة المؤلف، ونصوصا جماعية وأخرى منحولة وشذرات ورسائل ومستندات، فإنها تضع ناشريها في مواجهة مجمل مسائل النشر تقريبا، وبالتالي مجمل المسائل النظرية التي يطرحها مفهوم الآثار الكاملة.

ومن دون الدخول في تفاصيل مادة شديدة التعقيد كهذه، فإن الأسئلة الأولى التي تفرض نفسها تتمحور حول تحديد العناصر التي جرى اختيارها وتنسيقها. فقد جمع ناشرو آثار فرلين الكاملة[٥٨]، مستندين إلى عمل تصنيفي غير مألوف لكتابات المؤلف سبق لنا ذكره، «كل» ما كشفه مأثور النقد الأدبي العلمي وشبه النضالي أحيانا. ففي الطبعات «الجامعية» الحديثة المتوافرة اليوم في المكتبات[٥٩]، لا تختلف طبعة سلسلة «الكتاب المدرسي» عن طبعة سلسلة «مكتبة الجيب» إلا في بعض التفاصيل[٦٠]. فقد انصب جهد الناشرين على لفت القارئ إلى تسلسل زمني من شأنه أن يقدم اتجاها ومفهوما للأدب. وهذا ما قادهما، خلافا لطبعة الثريا La Pléiade، إلى عدم التفريق بين مدونات عهد الصبا والكتابات الأدبية «الحقيقية».

مع ذلك، هناك فوارق مهمة في تنسيق الطبعتين. فلويس فورستيه فصل بين الكتابات «الأدبية» (التي أضاف إليها في الختام شذرات وقطعا منحولة) والرسائل (التي غداها «بملاحق» وثائقية وسيرية). أما بيار برونيل، فلم يفصل الرسائل عن النتاج الأدبي داخل الأقسام التي اعتمدها (والتي تحيل القارئ، بقدر واحد، إلى حياة الشاعر وإلى كتاباته). من جهة أخرى، إذا كان الترتيب الزمني للنصوص المخطوطة أو المنشورة من دون موافقة رامبو، متقاربا جدا في مجموعه فإن النصوص نفسها تكشف عن

اختلافات داخلية بارزة. ويعود هذا الفارق الأخير إلى الشك الذي يلف تواريخ العديد من النصوص. وبعيدا عن هذه الفوارق، يشترك التنسيقان في اعتمادهما غاية ودلالة تفسيرية: كيف يمكن تجسيد مسار رامبو اللافت بقصر مدته وبتحول حياة صاحبه وكتابته بسرعة إلى صورة ميثية ومزدوجة المعنى؟ إن الترتيب الزمني التقريبي للقصائد يطرح بذاته مسألة أساسية في تفسير وتكوين ميثة رامبو.

لم ينجز رامبو نهائيا سوى مجموعة واحدة من الشعر، هي «فصل في الجحيم»، وقد سعى بنفسه لنشرها وحقق مسعاه (على حسابه). ظهرت هذه المجموعة في خريف عام ١٨٧٣ (٦١) ولم توزع - أقل من دزينة من النسخ جرى تداولها في محيط الشاعر الحميم- إلى أن ظهرت بعد ثلاث عشرة سنة في مجلة الرواج La Vogue في خريف ١٨٨٦، ثم ضمن كتاب بعنوان «إشراقات» Illuminations صدر لدى فانييه عام ١٨٩٢، أي بعد سنة من وفاة المؤلف(٦٢). وكانت أهم قصائد «إشراقات» قد ظهرت في مايو عام ١٨٨٦ في مجلة الرواج La vogue أيضا. فضلا عن ذلك، خطط رامبو لبعض المنشورات، ومنها تلك التي يطلق عليها الناشرون عادة اسم «دفتر دوا». والمقصود بذلك دفتران نسخهما رامبو ورتبهما وأرخهما زمن إقامته في مدينة دوا خلال شهر سبتمبر عام ١٨٧٠. وقد تسلم بول دموني المخطوطة، وهو شاعر وصديق إيزامبار، أستاذ رامبو السابق في مدينة شارلوفيل؛ وكل شيء يشير إلى أن رامبو كان راغبا في نشرها(٦٣).

وإذا كانت المقاربة المنطلقة من السيرة وفقه اللغة والنشر تسمح بوضع ترتيب شبه دقيق لمعظم مجموعات رامبو الشعرية، فإن هناك سؤالا أساسيا بقي معلقا لمدة طويلة: أي من المجموعتين، «إشراقات» أو «فصل في الجحيم»، سابقة للأخرى في الكتابة وفي التصميم؟ فعلى الجواب عن هذا السؤال يتوقف جزئيا تفسير مسار رامبو. فإذا كان «فصل في الجحيم» هو مجموعة رامبو الشعرية الأولى، ففيها وداع للأدب، وتخل عن الاستبصار، ووصية لقول كل شيء. وإذا كان الأمر على العكس، فينبغي أن نوافق، كمعظم النقاد اللاحقين لبويان دو لاكوست(٦٤)، على أن المشروعين، رغم ما يفرق بينهما، تماشيا لمدة محدودة، وعكسا مظهرين مختلفين لتجربة واحدة ولسؤال واحد. يقول لويس فورستيه:

«فصل في الجحيم» كتاب استجمع من شتيت الزمن، وقد سبقه وحاذاه ولحقه مشروع آخر أوسع منه وأكثر تطورا ولكنه غير مكتمل. الأول تكون في العجلة، والآخر في التأني. والدليل هو التفاوت في النغم، والتباين في الصيغة، والاختلاف في كثافة المعنى بين «الإشراقات» المختلفة»[٦٥].

تطرح «الإشراقات» إذن، بوصفها «مشروعا غير مكتمل»، مسألة الآثار غير المنجزة، وهي تطرح الأمر بكلام صريح لأن عدم الإنجاز لم يكن بسبب الموت، كما هي الحال غالبا، بل بسبب التوقف والسفر الذي افتتح خمس عشرة سنة من الصمت. فضلا عن أن هذا الأثر غير المكتمل الذي توقف العمل فيه، والذي يحمل عنوانا لا ندري إن كان من اختيار المؤلف[٦٦]، والذي تعرض تنسيقه عبر الطبعات المختلفة إلى تعديلات كبيرة جدا لشدة تعقيد ظروف انتقاله[٦٧]، مصمم -كما يظهر- وفق جمالية القطعة التي تجعل قراءته ممتعة وتفسيره شاقا، خصوصا بعدما تم أخيرا اكتشاف قطع جديدة[٦٨].

ويثير مفهوم الآثار الكاملة منظومة أخرى من المسائل تتعلق بفائدة هذه العملية نفسها وشرعيتها. ما هو، مثلا، مسوغ نشر نصوص ناقصة ومفككة متبقية من دفتر مدرسي، بما فيها من أخطاء إملائية وبقع حبر[٦٩]؟ ما مسوغ نشر قصيدة «Ver erat» التي نظمها رامبو باللاتينية خلال مسابقة محدودة الوقت جرت في ٦ نوفمبر ١٨٦٨، حين كان في الرابعة عشرة من عمره وتلميذا خارجيا حرا في الصف الثاني من المرحلة الثانوية في مدرسة شارلفيل، التي أرسلها مدير الثانوية إلى رئيس أكاديمية دوا لنشرها[٧٠]؟ ألأنهم أرادوا نشر «كل» ما كتبه رامبو؟ ذلك أمر محتمل؛ فنتاجه المحدود، كما ذكرنا، يجعل مسألة الاختيار غير مطروحة بالنسبة إليه، كما هي مطروحة بالنسبة إلى مؤلفين غزيري الانتاج كشاتوبريان أو بلزاك أو زولا، على سبيل المثال. أما الأمر الأكثر احتمالا فهو أن هذه النصوص، بعيدا عن وجهها الحدثي والوثائقي الذي لا يستهان به (كان رامبو حينذاك تلميذا ممتازا، وهذه هي الكفاءة التي ننتظرها من تلميذ على هذا المستوى، وهذه هي أيضا الركيزة الثقافية في ذلك الزمن[٧١]، ترشدنا إلى رهانات شعره فيما بعد.

ولا يعني هذا بالضرورة أن نعتقد بأن نصوص عهد الصبا تتنبأ «ستصير شاعرا»، هذا ما استخلصه رامبو منتحلا فرجيل)، ولا أن نبين، بشيء من الغائية، أن المهارة في شعر الصبا «تعلن» الشعر العبقري اللاحق٧٢، بل يعني

أن تلفت إلى حالة من السبق، من البراعة، من تمثل سن الكتابة السوية عند من سيساهم كثيرا في قلب هذه السنن بعد سنوات معدودة. وسواء أكانت هذه المحاولات نصوصا طموحة أم موهبة أدبية، ولو كتبت في ظل قيود مؤسسة مدرسية، وسواء أكانت تجذبنا بطرافتها أم بفنها، فإن قيمتها تكمن خصوصا في أنها تسبق وتوضح نتاجا عبقريا لاحقا تفرض التقاليد اعتباره بمنزلة نظام. فضلا عن ذلك، تدخل هذه المحاولات، في نظرنا، ضمن مفهوم تسلسلي للنتاج الفني. فقد أصبح المخطط والمحاولة والتعديل في الأدب، كما هي الحال في الرسم أو الموسيقى، عناصر مكونة للنتاج لا مسودات يجدر نسيانها. فالمسألة، بالنسبة إلى تقاليد النقد التي يستند إليها الناشرون والقراء على السواء، هي علاقة الجزء بالكل، بعيدا عن تفاوت العناصر في الضعف أو اختلافها الظاهر في النوعية أو الاكتمال.

تبدو مسألة مراسلات رامبو أكثر تعقيدا، فإذا كان جزء من هذه المراسلات مزامنا لإنتاج المؤلف الأدبي، ويساهم بالتالي في تفسيره، فإن الجزء الأساسي مرتبط بالفترة التي توقف فيها رامبو عن الكتابة. ليس بوسع أحد أن ينكر أن هذه الرسائل تشكل إسهاما سيريا أساسيا بل استثنائيا، وأن المراسلات «اللاحقة» تستحق النظر إليها أيضا من خلال البعد الإعلامي التاريخي (المتعلق خصوصا بالقرن الأفريقي في ثمانينيات القرن التاسع عشر). ولكن المسألة - البسيطة إذا صح القول - هي هل هذه الرسائل، المنسوجة من التفاهات المكررة، القائمة غالبا على عرض الأحداث، الحادة أحيانا، هي «من رامبو» أو «عن رامبو». من جهة أولى تقود هذه المسألة البديهية إلى توسيع مفهوم الشمولية والنظام اللذين تحدثنا عنهما سابقا ليشمل كل ما كتبه رامبو وما وصلنا منه[17]. ومن جهة أخرى، تعيدنا إلى السؤال غير المجدي والمكرر عن الحدود الفاصلة بين «الأدب» و«غير الأدب»، وتؤدي خصوصا، وبصورة عملية، إلى السؤال عن حدود الأثر الأدبي.

إن معاينة الخيارات التي لجأ إليها ناشرو الآثار الكاملة على اختلافهم تكشف لنا غياب التماسك في الحلول المعتمدة. فعندما نشر هنري موندور وج. جان أوبري «آثار مالارميه الكاملة» (من دون الرسائل التي نشرت في طبعات مستقلة لاحقة) في مكتبة الثريا، أحسا، كالكثيرين، بأن مهمتهما ضرورية ومستحيلة معا:

«لقد تكونت، من هذه المصادفات [أي نبش النصوص التي نشرها مالارميه في المجلات التي لا تزال مجهولة]، مجموعة جديدة من الكتابات النثرية التي قد يجهل الكثير من قراء مالارميه حجمها. وقد يعتبر هؤلاء أنها مفرطة الحجم، ويأسفون لإفساحنا في المجال هنا لكتابات نشرها الشاعر بنفسه، لكنه كان يعتبرها كتابات «مدرسية» أو كتابات «مناسبات». ويقولون إن الآثار الكاملة ينبغي أن تكون كاملة. ربما ينبغي درس هذه القضية»[٧٤].

وفي غياب الدراسة المطلوبة لهذه القضية، وبعيداً عن النقص الذي لا مهرب منه في هذه العملية، يمكننا الملاحظة أن نشر الآثار الكاملة يرتبط، حكماً، بشكل من أشكال عدم الأمانة. فعملية النشر تجري غالبا بعد موت المؤلف. وفي هذه الحال يكون الورثة وأصحاب الحقوق متورطين فيها لغايات مادية ومالية أو لدوافع أخلاقية أو لسبب متعلق بصورتهم الاجتماعية. وبصرف النظر عن الحالات الحديثة، كحالة ميشال فوكو أو مرغريت دورا أو لويس ألتوسير أو جاك لاكان، يكفي أن نتذكر المسائل التي واجهتها كارولين دو كومنفيل (وزوجها) عند وفاة عمها فلوبير (٨ مايو ١٨٨٠). فمنذ ذاك ما عاد أصدقاء فلوبير - وفي طليعتهم الأخوان غونكور- يختارون ألفاظهم عند تعبيرهم عن ردات فعلهم: هذا الثنائي غير المثقف، العقوق، الجشع، الخبيث، يجسد فعليا كل ما ينبغي على الفنانين الحقيقيين وأصدقاء فلوبير الحقيقيين أن يكرهوه[٧٥]. والمؤكد أن كومنفيل وزوجها حاولا أن يرفعا بسرعة قيمة الوثائق التي ورثاها للتو. وأولى المحاولات أنهما نشرا رواية «بوفار وبيكوشيه» مسلسلة ثم بشكل كتاب. وهذه الرواية غير مكتملة انظر فصل «الأدب والمعرفة» ولكنها قابلة للنشر، على الأقل المجلد الأول منها[٧٦]. ثم كان دور رسائل فلوبير إلى جورج صاند (١٨٨٤)، ويوميات الرحلة إلى بريتاني عام ١٨٤٦ [٧٧] (١٨٨٦). وأخذ كثيرا على السيدة كومنفيل إمعانها في حجب رسائل[٧٨] فلوبير التي تصدم، بتحرر لهجتها واستحضار الجنس فيها، خصوصا أبناء محيطه وبورجوازية الريف الحريصين جميعا على الكتمان. فما كان يخيف المترسلين في القرن التاسع عشر كثيرا (وهذا خوف مشروع) هو ألا يتمكنوا من استعادة رسائلهم أو أن يتعرضوا للابتزاز، بعد انقطاع العلاقة بالمرسل إليه أو بعد موته. هذا صحيح، ولكنه لا ينسينا أن السيدة كومنفيل استردت الرسائل الموجهة إلى لويز كوليه (بعدما حصلت ابنة هذه

الأخيرة على حق الحجر على الرسائل)، وأنها عهدت بها بعد تخفيف حدتها إلى شركة أهل القلم التي نشرت منها أربعة مجلدات منذ عام ١٨٨٧. أما الطبعة «الكاملة» من الرسائل البالغة ثلاثة عشر مجلدا والتي نشرها لويس كونار عام ١٩٢٦ فهي تعتمد على المصادر نفسها وتستوحي مبادئ اللياقة عينها. يبقى أن المسألة المطروحة هي الآتية: هل ينبغي على المبدع المعترف به (وعلى أبنائه من خلاله) أن يتخلى عن كل كتابة حميمة لأنه اقترب من الخلود؟ هذا السؤال هو باسم العلم، باسم الحق في المعرفة، إذا جاز القول. إن التخلي يعني الإيحاء بأن الكاتب في الغرب الحديث شخصية خارج المعايير، مقدسة تقريبا، كالنجوم والملوك لا معنى لمفهوم الحميمية عندها. في المقابل، هل ينبغي كتم المعلومة بحجة حماية الحياة الخاصة للميت الذي دخل، من خلال النشر، حياة القراء الحميمة؟

هناك شكل آخر من عدم الأمانة في نشر الآثار الكاملة، أقل مدعاة للأسف من الرقابة التي مارستها كارولين دو كومنفيل: إنه نشر نصوص سبق للمؤلف نشرها ولكنها لم تعد تعبر عنه. وهذه هي غالبا حال كتابات الصبا أو المؤلفات «الغذائية». فقد نشر بلزاك روايات من هذا النوع مستخدما اسما مستعارا هو أوراس دو سين أوبين أو مصحّفا اسمه إلى لورد أوورون، وها هو يختم مقدمة «الكوميديا البشرية» الصادرة عام ١٨٤٢ بالقول:

يجدر بي التنبيه إلى أنني لا أعترف إلا بالمؤلفات التي تحمل اسمي. فليس لي إلى جانب «الكوميديا البشرية» سوى «مائة قصة طريفة» ومسرحيتين ومقالات متفرقة موقعة مني. وإذا أصروا على نسبة كتب إلي لا اعترف بها أدبيا ولكني أوكلت بها، فسأتركهم يتكلمون مثلما أترك المجال حرا للوشايات[٧٩].

وحدد مالارميه مشروعه الأدبي ومراحل سيرته في رسالة إلى فرلين عام ١٨٨٥، فانتقد بشدة كتابيه «الكلمات الإنكليزية» (١٨٧٧)[٨٠]، و«الآلهة القديمة» (١٨٨٠)[٨١]:

«لقد كتبت، في أوقات الضيق أو لشراء زوارق غالية الثمن، أعمالا مستنكرة (الآلهة القديمة: الكلمات الإنكليزية)، ومن الأفضل ألا نتحدث عنها. ولكن، في ما عدا ذلك، لم تتكرر تنازلاتي أمام الضرورات والملذات»[٨٢].

الآلهة القديمة: الكلمات الانكليزية: لا حاجة إلى تبريرات طويلة لنلحق

هذين الكتابين بمؤلفات مالارميه، فهما مثل ترجماته، يشهدان على ميزة دائمة ومتطلبة هي العلاقة باللغات والكتابة. وينطبق الأمر نفسه على روايات بلزاك الأولى. فلو نظرنا في المبادئ المختلفة التي اعتمدها ناشرو «الآثار الكاملة» لوقعنا في بعض الشك الذي ردد ميشال فوكو صداه، بمعنى ما، غداة ربيع ١٩٦٧:

«إذا شرعنا في نشر مؤلفات نيتشه الكاملة، مثلا، أين ينبغي أن نتوقف؟ علينا أن ننشر كل شيء، بالتأكيد، ولكن ما معنى كلمة «كل»؟ كل ما نشره نيتشه بنفسه؟ هذا مفهوم. مسودات كتبه؟ طبعا. مشاريع الأقوال المأثورة؟ نعم. الجمل المشطوبة والملاحظات المدونة في حواشي الدفاتر؟ نعم. ولكن إن وجدنا في أحد الدفاتر المليء بالأقوال المأثورة إشارة تتعلق بموعد أو عنوان، أو إيصال من مصبغة: فهل هذا جزء من التأليف أم لا؟ ولمَ لا؟ وهكذا بلا نهاية. [..] لا وجود لنظرية الأثر، ومن يحاول بسذاجة نشر كتاب ستنقصه النظرية وسينتهي عمله التجريبي إلى الشلل[٨٣]».

صحيح أن «نظرية الأثر» غير موجودة. ولكن مفهوم الآثار الكاملة تحديدا، رغم ما فيه من غموض ونقص، من شأنه التخفيف من تأثير غياب النظرية العامة. فوراء المبادئ المتعارف عليها حول توثيق النصوص ودور النقد وضرورة التنظيم، هناك طبيعة الأثر وصاحبه، وهما اللذان ينبغي أن يقودا الناشر في اختياراته. فعندما كتب هيجو وصيته الأدبية أوكل إلى بول موريس وأوغست فاكري وارنست لوفيفر مهمة نشر مخطوطاته وفق ترتيبات تتحدد تبعا لكون الأثر «متجزءا»، أو «مبدوءا به»، أو «منتهيا جزئيا ولكن غير منجز»، أو «تخطيطات» أوصى الكاتب بجمعها تحت عنوان «محيط». فلما نشر فاكري وموريس عامي ١٨٨٨ و١٨٩٣ سلسلتي «كل الإلهام». قبل أن وجداهما عام ١٩٣٥ في طبعة المطبعة الوطنية، واجها معضلة: هل يتبغي عليهما نشر كل التخطيطات التي في حوزتهما أم الاكتفاء بجزء منها؟ - وهذه مسألة شائكة لأن آثار هيجو غير المنشورة في حياته تعادل ثلث نتاجه الشعري مجتمعا- وما الترتيب الواجب اعتماده في تصنيف النصوص المقرر نشرها؟ وقد اختار الرجلان اعتماد النشر الجزئي، واستندا إلى عنوان من عناوين هيجو ليرتبا النصوص ضمن أقسام واسعة، على طريقة المعلم، وتجاوزا تواريخ الكتابة، فقسما النصوص المعتمدة حسب أوتار القيثارة السبعة: الإنسانية، الطبيعة،

الفكر، الفن، الذات، الحب، التخيل الحر. لكن العجز عن احتواء كل النصوص التي تركها هيجو بلا تصنيف تحت عنوان «محيط»، يوحي بأن مسألة «الآثار الكاملة» هي مسألة عمل يستحيل إنجازه.

تثار المسألة نفسها بشأن الترجمات: هل ينبغي أن ننشر ما ترجمه المؤلف، من دون تردد، ونعتبره أثرا من آثاره أم علينا النظر في كل ترجمة على حدة؟ يبدو الحل الثاني أقرب إلى الطبيعة، وعليه ينبغي اعتبار «نجمة الجنيات» و«قصائد إدغار بو» جزءا من آثار مالارميه. مثلما ينبغي اعتبار ترجمة حكايات بو من مكونات آثار بودلير. فلماذا إذن نتجنب في معظم الطبعات الحديثة اعتبار ترجمة الجزء الأول من كتاب فوست جزءا من آثار نرفال؟ وماذا نفعل بالكتابات التي خطها المؤلف خلال ممارسته لحياته المهنية والاجتماعية؟ هل ينبغي أن تضم الآثار الكاملة لشاتوبريان أو كلوديل (أو سان جون برس أو جيرودو أو مارلو، وحتى ديغول وكل الموظفين ورجال السياسة الكتاب) مجموع نتاجهم وتقاريرهم الإدارية؟ في غياب النظرية العامة والمستبعدة علينا أن نأخذ بالفكرة القائلة إنه نظرا إلى سهولة الوصول إلى المستندات، فإن طبيعة كل أثر تفرض خيارات خاصة في النشر، مبنية على تقاليد يمكن اعتمادها أو تصحيحها، بحسب كل حالة. وما دام التناهي وهما فإن علينا التسليم بأن المعلومة الأوسع هي التي تقوم على الاختيار وعلى القبول بحدود الأثر وتصوره. وهذا ما دعا إليه لوسيان غولدمان (١٩١٣-١٩٧٠) أثناء حديثه عام ١٩٥٧ عن القراءة المعقدة لكتاب باسكال «الأفكار» الذي ذكرنا ميشال لوغورن بأنه أوراق ميت لا كتاب منشور بعد وفاة المؤلف[٨٥]:

«أولا كيف نحدد هذا الأثر؟ أهو كل ما دونه المؤلف، بما في ذلك الرسائل والمسودات الأقل شأنا والكتابات التي نشرت بعد وفاته؟ أهو فقط ما نشره وما أعده للنشر؟ [..] إن صعوبة الاختيار تكمن في أنه ليس لما يكتبه الكاتب قيمة واحدة في فهم عمله [..] إننا أمام أحد مظاهر الصعوبة التي تحيط بكل عمل علمي: التمييز بين الجوهري والعرضي [...]».

هناك صعوبة أخرى أقل شأنا من الأولى وهي أن دلالة النص ليست مؤكدة وواحدة، من الوهلة الأولى.

هناك كلمات وجمل وأجزاء متشابهة في الظاهر بل متطابقة تصبح لها دلالات مختلفة إذا وضعت ضمن مجموعات مختلفة. وكان باسكال يعلم ذلك

أكثر من سواه: «إذا اختلف ترتيب الكلمات اختلف معناها، وإذا اختلف ترتيب المعاني اختلف تأثيرها» [٨٥].

المؤلف وتصنيف النصوص

يقودنا التساؤل عن المفهوم الحديث والغربي للآثار الكاملة، بعد التساؤل عن مفهوم الأدب، دائما إلى مفهوم المؤلف (انظر فصل «الاتصال الأدبي») الذي يشكل أساسا له من نواح عديدة. و سواء قصدنا المؤلف أو الأدب فإن القصد يتجه، بمقدار واحد، إلى صنف عام صالح لكل زمان ومكان وإلى نتاج تاريخي وجغرافي محدد.

ليس هوميروس مؤلفا بالمعنى الحديث للكلمة، لأن ما نسبته التقاليد إلى هذا الاسم الخرافي عبارة عن ملاحم وأجزاء ملحمية غير متجانسة نشأت على أرض اليونان في أماكن وأزمنة مختلفة[٨٦]. ومن هو مؤلف التوراة[٨٧]، هذه المجموعة المتكونة من ترسبات ألف سنة والتي لم يتوقف التفسير ثم فقه اللغة عن بيان طابعها المركب الذي صدم كثيرا ذوق فولتير المحافظ[٨٨] وما يصدق على الملحمة، ونشأة الكون، والنص الديني اليوناني القديم أو اليهودي، يصدق على الآثار المشابهة في العصور والحضارات الأخرى: المهابهاراتا والرمايانا الهنديتين، وملحمة جلجاميش الآشورية، وحلقات ألف ليلة وليلة، والمخزون التمثيلي لدى أهل الفن في أفريقيا، وأناشيد البطولة التي تغنى بها مسيحيو القرون الوسطى، والحكايات، والأمثال، والموشحات والأغاني في العالم كله. ففي هذه الحالات كلها يصعب إيجاد المؤلف، وفي هذه الحالات كلها يتولى الموزعون (الذين يشاركون بصفات مختلفة في جمع وتطوير المخزون) الدور المتواضع ولكن الأساسي المتمثل بالتفسير والنقل، سواء كان النص خطيا أو شفويا. فالمنشدون لأشعار الملاحم في بلاد اليونان، والمتغنون بمآثر الأبطال عند السلتيين، والموسيقيون والشعراء الجوالون في جنوب فرنسا في القرون الوسطى، والمثقفون قديما في الصين، والملمون في الهند، وأهل الفن الأفارقة، يشتركون جميعا في وصف أنفسهم بالوسطاء، وإذا صدف أن أبدعوا فإن إبداعهم يتم ضمن تقاليد لا قيمة فيها للتجديد ولا للأصالة الشخصية. يمكننا إذن أن نقول إن المؤلف ليس سابقا لوجود الأدب، وأن نقول، في الوقت نفسه، إنه لا يوجد مجتمع بشري من دون أدب و«هيئة تأليف»[٨٩].

المؤلف كلمة ملتبسة الأصل، حسب قول فورتيير. وهي لا تنفصل عن تاريخ مفهوم الأدب، وعن التردد الذي أشرنا إليه بين «المعارف» والكتابات ذات الطابع أو الغاية الجمالية. وقد أشار بروتتيير إلى أن بالإمكان رد كلمة auteur (مـؤلف) إلى اللاتينيـة augeo التي تعني زاد، أو auctor التي تعني الخـالق والمبدع. فسلطان الكلمة - إذا صح القول- مزدوج: فمن جهة، هناك الانتماء إلى تقاليد تكرس الرجوع إلى الكتابات الماضية للبرهان والحجة (وهذا هو المعنى التقليدي لكلمة auctoritas في مجال المعرفة)، ومن جهة ثانية، هناك البعد الإبداعي بحصر المعنى. ويبين تدرج المفهوم الحديث لكلمة مؤلف، بدءا من القرن السابع عشر خصوصا[٩٠]، وجود وضعين أساسيين يوازيان تكوين الأدب كمجال وكهيئة تأليف مستقلة: طريقة النشر والمكانة الاجتماعية. ففي نظر برونتيير (وريشيليه قبله بعشر سنوات[٩١])، يشكل حجم النشر المطبوع أمرا أساسيا. وهو يسمح بمقارنة المؤلف (الذي ينشر بواسطة الطباعة) بالكاتب (الذي يكتفي بـ«التصنيف»):

تطلق تسمية مؤلف، في العرف الأدبي، على كل من أخرج كتابا إلى النور. ولكنها لا تطلق اليوم إلا على من نشر كتابا. [..] هذا الرجل جعل من نفسه مؤلفا، فقد نشر كتابه. [..] أما الكاتب فهو من وضع كتبا. مؤلفات[٩٢].

الوضع الثاني يتعلق بمكانة المؤلف الاجتماعية التي تميل إلى الاستقلال. خصوصا بعد المكانة الحرة التي حققها المؤلف (نظريا أحيانا ولكن عمليا أحيانا أخرى) في مجتمع النقابات والطبقات المنغلقة الذي ساد النظام القديم. وقد حذر المتخصصون في التاريخ الثقافي- خصوصا روجيه شارتييه وكريستيان جوهو[٩٣] - من التبسيط الشديد في مقاربة ما سماه ميشال فوكو «المؤلف كوظيفة». وكشفا، خلافا لبعض المراجع، وبعيدا عن التحليل الفارق في الأيديولوجيا والآلي أحيانا، عن أن تداول الكتب حتى بعد انتشار المطبعة لم يقتصر حكما على الكتاب المطبوع. وبينا أيضا أن الاستقلال الاجتماعي للمؤلف، الذي ازداد منذ القرن السابع عشر[٩٤]، قد يكون سابقا للاعتراف «الرأسمالي» بحقوقه.

يبقى أنه من النصف الثاني من القرن الثامن عشر إلى النصف الأول من القرن العشرين شهد الغرب انتصار المؤلف «وتكريس الكاتب» بحسب عبارة بول بنيشو[٩٥]. وهذا الانتصار اقتصادي حينا ورمزي غالبا، كما ذكّرنا كارليل (١٧٩٥-١٨٨١) وهو يعلق على فيخت[٩٦] خلال محاضرة له عام ١٨٤٠:

«يشكل الأدباء إكليروسا دائما يعلم الناس من جيل إلى جيل أن الله دائم الوجود في حياتهم وأن كل ظاهر، مهما كان الشكل الذي نراه عليه في الكون، ما هو سوى تجسيد «للفكرة الإلهية للكون»، أو لما «يكمن في قاعدة هذا الظاهر». كل أديب ينطوي دائما على عنصر مقدس، سواء عرفنا ذلك أو لم نعرف: فهو نور العالم، كاهن العالم، وهو، كعمود مقدس من نار، يقود العالم أثناء رحلته المظلمة عبر صحراء الزمن»[97].

فالمؤلف من حيث تحديده إذن – «كاهن ونبي وملك»، وفق ما استعاره كارليل من التوراة – لا يخضع للمصير الذي يخضع له الناس. فبإمكانه أن يتجسد كخصم لنابليون مع شاتوبريان، وأن يكون نبيا مع هيجو، وأن ينافس الدولة في الأحوال الشخصية مع بلزاك، وأن يتسك طويلا مع فلوبير، وأن يكون ملعونا أو رائيا مع فيرلين ورامبو، وأن يجاهر بـ «الرفضية المطلقة»[98]، مع السرياليين. وتميل الأيديولوجيا والعادات، في فرنسا خصوصا، إلى تحويل «الأديب الكبير» إلى مرجع، وفي الغالب إلى شاهد ملتزم، مثل موريس باريس أو أندريه جيد أو أندريه مارلو أو جان بول سارتر.

اتخذت المقاربة السيرية في المجتمع المدرسي والجامعي بعدا أساسيا: صار النقد يقرأ الكتاب في ضوء حياة المؤلف، ويسرف في الاستخدام السطحي لعلم النفس ليحجب الكتابة ووظائفها ودلالاتها لصالح النظام الأيديولوجي السائد[99] وهذا هو المأخذ الأساسي والمبرر غالبا الذي وجهه البنيويون إلى النقد التقليدي. لهذا وجد بارت نفسه مدفوعا إلى إعلان «موت المؤلف» خلال التنديد بالفكر الوضعي الذي أنتج «الشخصية الحديثة»، «ملخص الرأسمالية ومنتهاها»[100]. ولكن تسعينات القرن العشرين شهدت إعادة اعتبار متوازية لمفهومي المؤلف والذات. يقول ميشال كونتا في بداية تلك الفترة:

«لقد حاولنا عبثا أن نطلق تسمية «هيئة كاتبة» على المركب الشديد التعقيد الذي يستخدمه الكاتب والذي يضم المؤثرات والمقاصد، الواعية وغير الواعية، والانحراف عن النظام والمحددات النفسية الاجتماعية وخطط الإغواء والعلاقات بالنظام الأدبي. لأن كل من خط على الورق نسقا من الكلمات ثم عدله هو شخص قادر على اتخاذ القرار، وفعله ينتمي إلى زمن محدد من حياته. عندئذ حاولنا عبثا أن نميز بين الحياة الكتابية والحياة الاجتماعية (الأنا الكاتبة والأنا الاجتماعية عند بروست[101]. هاتان الحياتان،

هاتان الآنوان (أو هذه الأنوات) تتصلان فيما بينهما: ودور عالم الوراثة هو أن يكتشف كيف تتصلان ومن أين تتصلان داخل دينامية الكتابة نفسها [١٠٢].

مع ذلك تبقى للمؤلف، حتى عند الذين يندّدون بالأيديولوجيا المرتبطة به، «وظيفة تصنيفية» واضحة وضرورية، كما يقول ميشال فوكو. عرفت السينما مثيلا لها تماما في القرن العشرين. فهناك صورة واحدة للمؤلف (وسينما المؤلف) تأخذ بالتبلور تدريجيا، بحيث يصبح بالامكان النظر إلى آثاره كسلسلة: هذا فيلم لجان رنوار، لجون فورد، لفريتز لانغ. وهذا التمثل للآثار كسلسلة موحدة من جانب المخرج يشكل قاعدة لنقد تصنيفي للنتاج السينمائي ويضمن الاعتراف به كفن مكتمل[١٠٣]. من هذه الوجهة يشكل عمل «دفاتر السينما» في أواخر الخمسينيات تثبيتا شرعيا للنتاج السينمائي يستعير أساليب النقد الأدبي[١٠٤].

وسواء أكان المؤلف منتجا لآثاره، مثل بلزاك (١٧٩٩-١٨٤٨)، أم وهما متفقا عليه، مثل أبوقراط (٤٦٠-٣٧٧ قبل الميلاد) الذي نعرف أنه لم يكتب عشر ما هو منسوب إليه من نصوص، فإن له وظيفة نظرية ومادية وهي تعيين الأثر، وضمان حدوده، ومساءلته:

«يمكن لاسم ما أن يجمع عددا من النصوص، ويرسم حدودها، ويستبعد غيرها، ويقابلها بسواها. [..] ليس اسم المؤلف قائما في سجل الأحوال الشخصية للناس، ولا هو قائم في حكاية الأثر الذي ينتجه، إنه قائم في الفرق بين مجموع معين من الخطابات وكيفية وجود كل منها فرديا. [..] في حضارة كحضارتنا هناك خطابات منسوبة إلى «مؤلفها»، وأخرى غير منسوبة..»[١٠٥].

لهذا البعد العملي لوظيفة المؤلف تأثير مباشر في مفهوم النص. فهو يميل إلى جمع منتجات مبعثرة تنتمي إلى أنظمة مختلفة داخل بوتقة واحدة (الأثر)، ليصل إلى الإيحاء بوحدة الأنواع والمشاريع الموصوفة بالمتفرقة. وهذا ما لاحظه مارسيل بروست عند جيرار دو نرفال وشارل بودلير اللذين جمعا في نظرة واحدة الشعر والنثر:

- لا يوجد انقطاع بين جيرار الشاعر ومؤلف «سيلفي». ويمكن القول أيضا وهذا بالتأكيد أحد المآخذ عليه- إن أشعاره وقصصه (ك «قصائد نثرية قصيرة» و«أزاهير الشر» اللتين كتبهما بودلير) ليست كلها سوى محاولات مختلفة للتعبير عن شيء واحد. فالرؤية الداخلية لدى هؤلاء النوابغ تكون

ثابتة، قوية. ولكن لعلة في الإرادة أو نقص في الغريزة، ولهيمنة الذكاء الذي يهتم بإرشادنا إلى السبل المختلفة أكثر مما يهتم باختيار واحد منها، يحاول الواحد منهم بالشعر، ثم - لكي لا تضيع الفكرة الأولى- يتابع تعبيره عنها بالنثر... إلخ[١٠٦].

نرى مارسيل بروست هنا شديد الاعجاب بنرفال وبودلير، متأثرا بميلهما إلى البحث، معترفا بوحدة المشروع الفني عند كل منهما، منتقدا في الوقت نفسه ترددهما وانتقائية طرقهما والوسائل الأدبية التي اختاراها. والحال أن هذا البعد الجزئي والتكراري والمتبدل معا هو الذي يسحر اليوم القارئ أو الناقد الشديد التأثر بمفهوم التبدل وتعدد السلاسل series وبقيمة المخططات وبتعدد المحاولات والوسائل اللازمة لإنتاج الأثر الفني. وفي نظرنا، إن وحدة نرفال أو بودلير قائمة في تبدل السلاسل التي يقدمانها. وإن تذوقنا لكتاب «البحث عن الزمن الضائع» كأثر ينتمي إلى الحداثة يعود بشكل ما إلى أننا ننظر إليه أيضا كمجموعة من التبدلات. أما قسوة بروست النسبية على نرفال فتعود إلى توق نرفال إلى الوحدة، إلى المشروع، إلى الكتابة، إلى تحقيق شيء يسبق تصوره للأثر. ونرفال، بهذا، شريك مالارميه المتطلع إلى الكتاب الواحد، وإلى الأثر الكبير:

«كنت دوما أتطلع وأسعى إلى شيء آخر، صابرا صبر الخيميائي ومستعدا للتضحية بكل غرور وكل لذة - كما كانوا يضحون في الماضي بأثاث بيوتهم وخشب سقوفهم - في سبيل ذلك إضرام موقد الأثر الكبير. ماذا؟ يصعب القول: كتاب، بكل بساطة، كثير الأجزاء، كتاب يكون كتابا، معماريا وذا تصميم مسبق لا مجموعة من إيحاءات المصادفة مهما بلغت روعتها... سأذهب إلى أبعد من ذلك، سأقول: الكتاب؛ مقتنعا بأنه لا يوجد، في الحقيقة، سوى كتاب واحد يحاول تأليفه كل الكتاب، حتى النوابغ، من دون أن يدروا»[١٠٧].

وصف مالارميه الكتاب في مقالة صدرت عام ١٨٩٥ بأنه «أداة روحية»[١٠٨]، وكانت هذه مناسبة له ليظهر طبيعة الكتاب المزدوجة، المادية والفكرية، سواء على مستوى التأليف أو مستوى القراءة. إن للفكر، أو لنتاج الذهن، وجها ماديا. والحال أن ملاحظتنا للترجح بين مفاهيم «النص» والآثار والمصنف والكتاب والنتاج هي التي تكشف لنا مقدار التعقيد في نتائج هذه الطبيعة المزدوجة.

يقود مفهوم وحدة الأثر، السائد إلى اليوم في الغرب كما رأينا، إلى تعديل تصورنا لمفهوم «النص» الذي تمكن أخيرا من تجاوز مفهوم الكتابة والأدب. فإذا سلمنا بأن اسم «زولا» يمنح مؤلفاته وحدة لا جدل فيها، فهل نعتبر كل جزء من أجزاء «روجون ماكار» Rougon-Macquart العشرين (المنشورة بين عامي ١٨٧٤ و١٨٩٣) عنصرا مستقلا أم مكونا من مكونات عمل أوسع منه؟ وإذا ما وسعنا حدود السؤال يحق لنا أن نسأل عن كيفية الربط بين هذه السلسلة الروائية وسلسلة «المدن الثلاث» المثلثة الأجزاء (صدرت بين عامي ١٨٩٤ و١٨٩٨)وسلسلة «الأناجيل الثلاثة» التي اكتملت منها ثلاث روايات (صدرت بين عامي ١٨٩٩-١٩٠٣). ثم عن كيفية ربط هذا كله بسائر روايات زولا وقصصه وأقاصيصه قبل أن ننظر في ربطها برسالته «إني أتهم» (١٨٩٨). لا شك في أننا نميل إلى توسيع حقل آثار زولا ليشمل مقالاته ويومياته، ويشجع النقد التكويني[١٠٩] على أن يشمل الحقل أيضا مخطوطات زولا وملفاته ووثائقه ورسومه وملاحظاته المتفرقة. فإذا كان زولا المصور ما زال يثير اهتمامنا[١١٠] فلأنه مؤلف «الخمارة» ولأنه استقر عندنا أن من شأن هذه الرواسم أن تكشف شخصيته وتوضح إبداعه الأدبي أيضا. تبقى مسألة وضع هذه الرواسم، الشبيه بوضع رسوم هيجو: هل علينا تصنيفها «نصوصا» أم متممات للنصوص؟ وهذا السؤال غدا أشد إلحاحا بعد تطور تقنيات إنتاج الصورة وتخزينها وطرق حفظ المعلومات ونشرها رقميا.

من هذه الوجهة تقود المقاربات الحديثة المستندة إلى المراجع نحو توسيع مفهوم النص كثيرا، متنكرة بذلك للتحديد الحرفي الضيق للنتاج الأدبي. وقد أعطى دونالد ماكنزي منذ ١٩٨٥ تحديدا توسعيا لمفهوم النص:

إني أضع تحت كلمة نص كل المعلومات اللغوية، البصرية، الشفوية، الرقمية، ما له شكل بطاقة، صفحات مطبوعة، توليفة موسيقية، أرشيف صوتي، فيلم، كاسيت فيديو، بنك معلومات، باختصار كل ما يتراوح بين الكتابة المنقوشة وأحدث تقنيات تسجيل الأسطوانات[١١١].

وهذه النظرة تتبنى اهتمامات سابقة عبرت عنها مثلا المواد السريالية التي تجمع بين الصور الشمسية والرسوم والمواد المختلفة الطبيعة. وهي أيضا استعادة للتساؤلات التي ولدها التعايش بين النص المكتوب والصورة، لا بالمنظور التقليدي المتعلق بالإيضاح، ولا بالمنظور الأقدم منه

المتعلق بحال النص المسرحي الذي يمزج العناصر القولية (ما ينطق به الممثلون) بالعناصر غير القولية (الملاحظات التي يدونها المؤلف داخل النص المسرحي لتوجيه العمل)، بل بمنظور الثقافة السينمائية. من هذه الوجهة يمكن أن تكون المقدمة التي كتبها روب غرييه للصيغة المنشورة والمطبوعة لفيلمه «انزلاق تدريجي للذة»، أي تحول إلى «رواية سينمائية»، مقدمة نموذجية:

لا يدعي هذا المجلد أنه أثر أدبي: إنه مستند مبني بعمل مستقل عنه: عمل سينمائي. لا شيء يمكنه أن يحل محل الصور والأصوات التي تؤلف المادة النصية لهذا العمل، حتى الوصف الدقيق لها ما الذي سنجده في الصفحات اللاحقة.

مع ذلك يقدم هذا الوصف فائدة مزدوجة (للمهتمين بالتأكيد): الأولى، إمكان الرجوع إلى تقسيم شامل يستعيد عمارة الفيلم (هيكله العظمي لا لحمه)، وبالتالي التوقف حسب الرغبة عند هذا أو ذاك من المشاهد التي يستغرق مرورها على الشاشة أقل من ثانية واحدة. الفائدة الثانية، إمكان متابعة مراحل تكون الفيلم، أي تاريخه، بعين ناقدة تأخذ بالاعتبار مراحل إعداده المتعاقبة. وهذا الكتاب يتألف من ثلاثة أقسام متميزة وغير متساوية في الطول، يجسد كل منها إحدى فترات التنفيذ [...]

القسم الأول، هو الملخص، يختصر في صفحات قليلة مضمون الحكاية والطريقة التي ينبغي أن تدار بها [...].

القسم الثاني، هو ما درجت تسميته بالتواصل الداري، تجري كتابته بعد قبول المنتج للملخص، وغايته التحضير لأخذ مناظر الفيلم. [...] في الكثير من الأفلام الحديثة (ومنها هذا الفيلم) يحل هذا الأثر محل السيناريو، أي الكتيب الذي يسلم إلى المساعدين، والممثلين، والفنيين المولجين بأخذ المناظر وبالمونتاج، بغية تنفيذ الفيلم [...].

وسيلاحظ القارئ أن هذا القسم يتضمن مقاطع مدونة بحرف مائل: إنها ملاحظات غير موجودة في الكتيب الأصلي، تعرض لاحقاً ما جرى تقديمه خلال التنفيذ من إيضاحات وآراء وتعديلات وفرضيات أو بدائل مستنتجة.

أخيراً، القسم الثالث، هو كشف للمونتاج النهائي مشهداً بعد مشهد؛ جرت كتابته بعد انتهاء الفيلم أو قبل ذلك بقليل [...][112].

«لا يدعي هذا المجلد أنه أثر أدبي». ليكن. ولكن كيف نمنع هذا الأثر بحالته الحاضرة من الانتساب إلى الأدب، لسببين خارجيين على الأقل: اسم المؤلف ومادية الكتاب؟

في مقالة شهيرة منشورة عام ١٩٧٣ بعنوان «نظرية النص» قدم رولان بارت خلاصة لإشكالية «نظرية النص» كما أمكنه تصورها في أوج البنيوية. عارض بارت الأثر بالنص ليخلص إلى التقليل من اعتبار الأثر، المحصور داخل حدوده المادية وشيئيته، وإلى اصطفاء النص لأن مساحته الواسعة المترجرجة مرتبطة بـ «مفهوم» وبشبكة علاقات، ولأنه مكان «الصنعة» ومناسبتها، وبعبارة أخرى مكان إنتاج «الدلالية» ومناسبتها:

الأثر شيء منجز، قابل للحسبان، قادر على احتلال مساحة مادية (أن يكون له مكان فوق رف مكتبة)؛ النص حقل منهجي. لا يمكن إذن إحصاء النصوص (بدقة على الأقل)؛ كل ما يمكن هو القول إن في هذا الأثر أو ذاك نصا أو ليس فيه نص: «الأثر تحمله اليد، النص تحمله اللغة». [...] «النص لا يتحقق إلا بالعمل، بالإنتاج»: بالدلالية [١٣].

هذا التمييز بين «الأثر» و«النص» (الذي لا يقتصر في نظر رولان بارت على ما هو مكتوب بل يشمل كل أنظمة العلامات) له مزية نظرية كبيرة هي التذكير بأن المعنى ليس ملازما للعلاقات الداخلية بين العناصر بل مولدا، يصطنعه أحدهم، في الكتابة كما في القراءة. غير أن هذا التميز قد يبدو بمنزلة تهرب لبق أمام مسألة بحثية وخيارات محسوسة في النشر يطرحها تعريف الأثر وحدوده.

المختارات والمجموعات والملخصات

ما هي، في نهاية المطاف، الوحدة الملائمة لتحليل النصوص وتلقيها؟ فالمختارات الأدبية التي تظهر كأنها صورة عكسية للآثار الكاملة تواجه هذه المسألة باستمرار، وهي ملزمة بتقديم إجابات محسوسة عنها. فهي حين تختصر أثرا أو آثار مرحلة أو مجموعة أو نوع، تحتاج دوما إلى تسويغ اختيارها. وحين تتوقف عند صفحة أو قصيدة أو مشهد تتخذ، في آن واحد، شكل الاختيار والاقتباس، الاختصار والتصرف، وهي تفترض أن في النتاج «صفحات هي الأجمل» ويجدر تقديمها للقارئ الذي لا يملك الوقت أو تعوزه الرغبة

للذهاب إلى ما هو أبعد، أو لمن يمكن أن يستهويه البحث الشخصي الأوسع والأدق. ويفترض بهذه «الصفحات الأجمل» أن لا تكون مكرسة (أو جديرة بذلك) وحسب، بل أن تكون «تمثيلية» في غالب الأحيان[114]. ولا شك في أنه يمكن مناقشة مفهوم التمثيل من وجهة جمالية، ولكننا لو استخدمنا كلمة «بليغة» بدل «تمثيلية» لما تغيرت جذريا معطيات المسألة. فمن المسلم به - لدى صاحب المختارات على الأقل - أن كل جزء يحيل إلى مجموع أوسع منه، ويستطيع الإيحاء به وفتح أبوابه. وبهذا يعيدنا مبدأ الاقتباس، بصورة غير مباشرة، إلى التسلسل والتبدل[115]، وبالتالي إلى الفكرة القائلة بأن الأثر، حتى المحدد في إطار كتاب، لا يمكنه أن يكون مغلقا ولا أن يدعي الاكتفاء الذاتي.

فضلا عن ذلك، تظهر المختارات، حسيا ومجازيا، بصورة مجموع أو تنسيق أو توليف معقول ومقصود لأجزاء متفرقة يمنحها جمعها معنى جديدا. وقد بينت جاكلين سركيغليني[116]، في دراسة لمفهوم الشعر الغنائي في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، أن تدوين النصوص الشعرية التي كانت تنشد، وجمعها في مختارات، بدل في طبيعتها، وعبر عن تحول في طرق التفكير. وأشارت إلى أن أفق المختارات (ولو مخطوطة) هو أفق شيء محدد، ثابت، واسع الانتشار ودائم. وهذا ابتعاد عن الطابع المباشر، المتحرك، الذي اتصف به الشعر الغنائي زمن إنشاده أمام جمهور أو مجموعة معينة. بهذا يظهر الفرق بين الأدب الشفهي والأدب المكتوب، بين الأداء (وهو فريد دائما) والتثبيت الكتابي الذي يؤدي إلى التكرار.

تقوم المجموعة الشعرية على استعارة أساسية يذكرنا بها أصل الكلمة: إنها القطاف، والانتخاب، والانتزاع، والجمع، وهذا أصل مشترك بينها وبين المختارات (أنطولوجيا، في اليونانية، تعني قطف الزهور). وفي كل حال، وسواء تحدثنا عن أنطولوجيا أو فلوريليج (المقابل اللاتيني لكلمة أنطولوجيا) أو «بستان»، أو «باقة»، أو «أزهار»، أو «إكليل»، أو «تاج»، فإن استعارة الزهر تسود فن المجموعات الشعرية. ولا يدهشنا أن نرى «المجموعة الشعرية الثانية» التي أصدرها الناشر رفائيل دو بتيفال من مدينة روان في نهاية القرن السادس عشر، تغزل طويلا هذه الاستعارة التي يقوم عليها مشروعه:

[في الربيع] ولدت الطبيعة لمتعة العينين بساطا ضاحكا غطى الحقول والجبال بحنان. [...] هذه المتعة نقطفها خصوصا من الشعر، هذا الحوض الذي يجمع

أبهج قطاف الأرواح. ولقد أردت أن أقطف لك المزيد، وأجمع العديد كما تجمع الباقة، لأجعلك تنعم بحلاوتها ومن كثب، وتتمتع بمقارنة الفروقات الكثيرة بينها. إن الحقول التي وفرت لي من أجلك هذه اللذائذ زودتني بالكثير سواها مما كان بإمكاني قطفه، ولكن الكثرة قد تتعب، واللذة قد تغرق في نقمة الجهد الثقيل. لذا سأترك هذه الزهور إلى جوار أمهاتها لتزداد رحيقا وقوة فأقدمها لك في يوم آخر. وداعا [١١٧].

ظهرت المجموعة الشعرية، منذ عصر النهضة الإيطالية وموجة مجموعة بلونارك الشعرية Canzoniere، بصورة توليف أو سلسلة من التغييرات ذات موضوع واحد أو عدة موضوعات. ولا شك في أن مسألة التنسيق حاسمة [١١٨]. فلأسباب عديدة، داخلية وخارجية، تهمل المجموعة المطبوعة عددا من الأجزاء التي يكون المؤلف حرا في نشرها فيما بعد [١١٩]، كما هي أو بعد تعديلها. ويتغير معنى هذه الأجزاء بحسب توزيعها أو إعادة توزيعها. وهذا ما فعله فيكتور هيجو حين استقى من بقايا شعره، أو حين ألف مجموعته «التأملات»، هذه السيرة المتميزة التي هي «مذكرات نفس» [١٢٠]، مستخدما قصائد كان أهمل نشرها ومعدلا بعضها لتنسجم مع وحدة المجموعة. بهذا المعنى تكون الكتابة أيضا نسخا، زيادة، توسيعا، إعادة توزيع للأجزاء التي بين يدينا. ويبين تاريخ الأشكال الأدبية التي لها منحى المجموعة أهمية إوالية «القص واللصق» التي أشاعها الحاسوب بيننا [١٢١].

وكون المختارات اختيارا وتنسيقا مبتدعا يقوم به الغير، فإنها تظهر داخل النظام الشعري كنظير متميز لأصناف من الملخصات لا تدانيها في الشهرة، مستقاة من المعرفة العلمية ومن دنيا المكتبات أكثر مما هي عائدة إلى دوائر التسلية والمجتمع. نذكر من هذه الأصناف «المكتبات» التي كان لها معنى القائمة، ثم معنى «المجموعة المنشورة» [١٢٢]. وما زال هناك أثر من المعنى الأخير في «المكتبة الوردية» و«المكتبة الخضراء» الصادرتين عن دار هاشيت، أو في «مكتبة الأفكار» و«مكتبة الثريا» – الأقرب إلينا – الصادرتين عن دار غاليمار. وقد تكاثر هذا الطراز من المنشورات في القرن الثامن عشر. تشهد على ذلك المجموعة الشهيرة «مكتبة الريف أو تسلية الروح والقلب» التي أصدرت بين عامي ١٧٣٥ و١٧٨٥ ثلاث عشرة مجموعة مختلفة (يتراوح عدد مجلداتها بين ١٢ و٢٤ مجلدا):

الغاية التي توخيناها منذ بضع سنوات من نشر الطبعة الأولى من هذه المجموعة كانت أن نجمع أفضل الروايات الفرنسية المنشورة في أزمنة مختلفة والمتفرقة في أماكن كثيرة [١٢٣].

وعلى غرار «المكتبات»، مثلت الملخصات والمنتخبات دورا حاسما في تطور الثقافة العلمية والمدرسية. وقد اعترف جامع الكتب غبرييل نوديه بهذه المزية:

أولا، تريحنا [المختارات] من عناء البحث عن عدد جم من الكتب النادرة والطريفة؛ ثانيا، نستغني بها عن الكثير من الكتب فنخفف ازدحام مكتبتنا؛ ثالثا، تجمع في مجلد واحد ومتيسر ما يتطلب منا أن نتعب في البحث عنه في أماكن كثيرة؛ أخيرا، توفر مالنا، فثمن اقتنائها لا يقارن بثمن شراء كل ما فيها على حدة [١٢٤].

بعد نحو قرن، أوضح النحوي والموسوعي دومارسيه (١٦٧٦-١٧٦٦)، خلال تصنيفه أشكال الملخصات المختلفة، ردة الفعل المزدوجة من جانب المجتمع العلمي على هذه الأدوات الضرورية (لأنها ساهمت في «إنقاذ بعض الألواح من الغرق» عقب الغزوات البربرية) والخطرة إذا وضعت في أيد غير خبيرة:

كل طرق تلخيص المؤلفين، [...]، قد يكون لها بعض النفع لمن تحمل عناء القيام بها، وقد لا تخلو تماما من النفع لمن قرأ المؤلفات الأصلية. لكن هذه الحسنة الصغيرة لا تقارن بالخسارة التي سببتها هذه الملخصات للمؤلفين، ولم تعوض أهل الأدب [١٢٥].

هذا هو الإحراج الذي يواجه كل مسعى شامل في مجال النصوص والمحفوظات: لا بد من معرفة كل شيء وجمع كل شيء؛ وما دام هذا مستحيلا فإنه يبرر اللجوء إلى الملخص، عند اليأس، ومن دون التخلي عن الحلم بالكلية.

ومن المؤلفات التي تعبر أفضل تعبير عن هذا التناقض، نذكر تلك المسماة ana «يات»[*] (الكتب المنتهية بـ «يات») التي ازدهرت بين منتصف القرن السابع عشر وعهد الثورة الفرنسية، والتي كانت وظيفتها أن تنشر بعضا من أفكار شخصية

(*) اخترنا هذا المصطلح لجريانه في العربية من دون أن يكون له هذا المعنى تماما، ومن دون أن يكون له صنو النوع الأدبي. فهناك المفضليات للمفضل الضبي، وهناك الشوقيات لأحمد شوقي، وهنالك الإسرائيليات في القرآن الكريم، وليس للجمع في الحالات الثلاث معنى واحد. لكن الثابت في كل ذلك هو فكرة جمع مواد مختلفة (قصائد، قصص) في إطار مستقل لم يكن لها من قبل (المترجم).



مميزة، أو من أقوالها غير المنشورة، أو أحداثا مجهولة من حياتها[٣٦]. ففي عامي ١٦٦٦ و١٦٦٧ صدرت مثلا السكاليجريات المختصة بالطبيب وعالم الآداب القديمة جول سيزار سكاليجر (١٤٨٤-١٥٥٨)، والتويات المختصة برئيس القضاة فرانسوا دو تو (١٦٠٦-١٦٤٢)، والبرونيات المختصة بالكردينال دو برون (١٥٥٨-١٦١٨). هذا الشكل الأدبي الجديد والحيوي هو من المحاولات المنهجية الأولى لتوسيع مفهوم الأثر إلى أبعد من الأعمال والرسائل والكتابات المنجزة. وتشكل الـ«يات»، بشكل ما، مرصدا لتطور مفاهيم الأدب والأثر والمؤلف، من العصر الكلاسيكي إلى عهد الثورة. وقد ركزت على علماء ينتمون إلى مؤسسات نظامية ومعروفة، وكتبت باديء ذي بدء باللاتينية. فلما انتقلت إلى الفرنسية ركزت على «المؤلفين»: ففي عام ١٦٩٣ صدرت الميناجيات المختصة بعضو الأكاديمية وعالم النحو ميناج (١٦١٣-١٦٩٢)، ثم صدرت الفولتيريات والديدرويات... إلخ. فضلا عن ذلك، أبدت الـ«يات»، من خلال ميلها إلى كشف الحكايات الصغيرة، عن اهتمام بالشخصية الفردية، من شأنه تحويل مجرى التاريخ والتعبير عن تثمين للمحفوظات. ولهذا، فهي لا تنفصل عن نشأة التاريخ بالمفهوم الحديث للكلمة. وعلى مستوى النظرية الأدبية، نتبين بوضوح أنها تعزز مكانة «المؤلف» وأنها تردنا إلى أحد التساؤلات التي تثيرها فكرة «الآثار الكاملة»: أن نكشف كل شيء أو، إذا تعذر ذلك، أن نكشف أكثر ما يمكن من المعلومات التي تسمح بفهم تعقيد الشخصية البارزة. في المطلق تميل الـ«يات» إلى الشمولية؛ وفي الممارسة، لا مفر لها من أن تحد من تطلعاتها؛ وفي النهاية تجد الـ«يات» نفسها، كـ«المكتبات»، متجهة إلى تقديم ملخصات، وإلى الظهور عموما بمظهر الكشكول الأدبي، فهي تشكل غالبا مجموعة منتقيات من النكات والحوادث.

وهكذا تظهر بعض الـ«يات» قريبة جدا من شكل المختارات. فقد تكون مجموعة نصوص منتقاة من آثار منشورة كالرسائل، وعلى سبيل المثال رسائل السيدة سيفينيه (الـ«سيفينيات» المنشورة عام ١٦٩٦)، ورسائل السيدة دو منتينون (الـ«منتينونيات» المنشورة عام ١٧٢٣).. كذلك، وبعدما استقر هذا الشكل في بعده الاجتماعي والأدبي، نجد ملخصات مكونة من مجموعة من الـ«يات» من الدرجة الثانية. والشاهد على ذلك مؤلفات مثل «صفوة النكات والأفكار المختارة، منتقاة بعناية من أشهر الكتاب وخصوصا من كتب الـ«يات» (أمستردام، ١٧٠٨) الذي طبع خمس مرات حتى عام ١٧٤٧.

أما الكتب التي صدرت بعنوان مبدوء بكلمة «روح» (روح سينيك، روح فونتنيل، روح ديفونتين، روح السيدة سكوديري، روح فولتير) والتي ازدهرت منذ بداية القرن الثامن عشر، فإنها وثيقة الصلة بكتب الـ «يات» المستندة إلى النصوص المنشورة. فهذه كتلك تقتصر على مؤلف واحد وتهدف إلى تقديم جوهر نتاجه («روح» بالمعنى الكيميائي للكلمة)، واستخراج أفضل الصفحات منه، بشكل منتظم مستمد مما كان مطردا في المختارات القديمة. نرى إذن أن الطريق من الجمع الشامل - أو المتطلع إلى الشمولية - إلى التلخيص أو الاقتباس هو أقصر، والعلاقة أقرب، مما نظن للوهلة الأولى.

تبقى هناك مسألة أساسية: ما شرعية النص الملخص؟ أين الحدود بين العمل المعتمد على كتاب وسيط وبين الخيانة أو التحريف أو الانتحال؟ أدان آلان باسم التربية هذه الأشكال كلها:

ليس كالملخصات ما يستعبد الذهن. فمن الوهم أن نربي النفوس الشابة بغير الكتب القديمة. [..] فذهن الولد يحتاج إلى مساعدة كما تحتاج القراءة إلى كتابة على اللوح. إن تليماك أفضل لتعليم القراءة من فرانسينيه، ولكن الإلياذة أفضل لذلك من تليماك [١٣٧].

أما دومارسيه المتحفظ إزاء الملخصات، كما رأينا، فهو يبرر استخدامها باعتدال، باسم الفعالية، ويحدد الشروط التي تجعلها مقبولة. فالأهم عنده أن تكون «مجسمات» مفهومة:

[الملخصات نافعة] حين تقدم معلومة كاملة عن موضوعها. فهي كالصورة المصغرة بالنسبة إلى الصورة ذات القياس الطبيعي، تقدم فكرة عامة عن حدث واسع أو أي موضوع آخر: فلا يجوز البدء بتفصيل نعجز عن بيانه فنعطي فكرة مبهمة لا تفيد بشيء ولا توقظ أي فكرة أخرى مكتسبة [١٣٨].

كلام دومارسيه عن الصورة المصغرة هو استعادة لاستعارة شائعة على أقلام المؤلفين الذين يعالجون النصوص بهذا الشكل. فناشرو «المكتبة العالمية للرواية» التي تضم ٢٢٤ مجلدا - أكبر مجموعة من نوعها في فرنسا في القرن الثامن عشر - يؤكدون، بكلام شبيه جدا ولكن في إطار مشروع شامل يتناول مجمل النتاج الروائي، هدفا مماثلا:

لا شك في أن جمع كل المجلدات التي راكمها الزمن مستحيل، وحتى محال: لذا يكفي التعريف بها من خلال تحليلها وتقديم روحها وجوهرها ومصغر لها [١٣٩].

إذا بحثنا، كما فعل روجيه بوارييه [130]، عن طرق التلخيص التي اعتمدها أصحاب «المكتبة العالمية للروايات» وجدنا ثلاثة أنماط مختلفة. وأحيانا مختلطة، لـ «تصغير» النصوص. يمكن أن يتم التصغير عن طريق بالتلخيص، أي إعادة الصياغة الخارجية، أو بإعادة الكتابة، أو بالاقتباس من الأصل. والواضح أن لهذه العمليات المتقاربة نتائج مختلفة جدا [131]. فتلخيص الرواية - أو المسرحية، بإعادة صياغة حكايتها - يفرض أن يقف الملخص خارج النص الذي يعالجه. أما في إعادة الكتابة فيتخذ العمل منحى إبداعيا. أما الاقتباس فيفرض على المعالج أن يهتم بالروابط المنطقية وبمعايير الاختيار والاستبعاد، مما يدخلنا في منظور قريب من منظور المختارات. ولا يختلف عمل مجلة Reader's Digest (التي ظهرت في الولايات المتحدة عام ١٩٢٢) كثيرا عما قدمنا، فهي تعتمد أيضا هذه الأنماط الثلاثة في معالجة النصوص بغية جعلها، من خلال التلخيص، مستساغة للقارئ المستعجل. وفي كل الحالات ستبقى مسألة العلاقة بين النص الأصلي والنص الفرعي مطروحة.

مع ذلك لا يمكن حصر هذه المسألة في إطار الفضول التافه: فالرهان بشأنها لا يقل عن رهان الأثر نفسه. وتقاليد النشر والممارسة لا تتوقف عن الإيحاء بأن الأثر هو مغلق ومفتوح معا، مغلق في حدود كتاب أو مجموعة كتب أو قائمة عناوين أو أسماء مؤلفين، ومنحصر في حدود مجتمع وعصر، ولكنه مفتوح على الآثار التي سبقته أو أكملته أو استشهدت به أو نقضته أو تجاوزته، مفتوح على الحوارات والأصداء التي تتعدى العصور والثقافات. والتوتر أو الجدلية بين الانغلاق والانفتاح، والانحصار والامتداد، والاختيار والتناهي، هو الذي يساهم في توضيح التساؤل عن مفهوم الأدب بالذات.





3 الأدب والمعرفة

من السمات التي طبعت الحداثة الأدبية عند منعطف خمسينيات القرن التاسع عشر، في الغرب على الأقل، كان التشديد على أنّ الأثر الأدبي (أو الفني) لا غاية له خارج نفسه. وأدى هذا الابتعاد عن رومانسية النصف الأول من القرن التاسع عشر، التي كانت تميل إلى جعل الكاتب نبيا منخرطا في قضايا مجتمعه ـ ولنتذكر شاتوبريان، لامارتين، فيني، هيغو، لامنيه، الخ... ـ إلى استقلال الحقل الأدبي، تطبيقا للمبدأ القائل بأن الأثر غاية نفسه [1].

وكان بودلير، على الأخصّ، قد حدّد هذا الاتّجاه، في «ملاحظات جديدة على إدغار بو»، في معرض نقده لما أسماه «بدعة التعليم التي تتولّد منها بدعُ الانفصال، والحقيقة، والأخلاق»:

«يتصوّر كثير من الناس أن غاية الشعر هي تعليمنا درسا، أو تقوية ضميرنا، أو صقل أخلاقنا، أو كشف ما يفيدنا. [...] لا غاية للشعر، سوى أن ندخل إلى أعماقنا ونحاور أرواحنا

«نحن لا نولد وحدنا، الولادة، في نهاية المطاف، معرفة. كل ولادة معرفة».

كلوديل

وتستعيد ذكريات انفعالاتنا، لا غاية للشعر سوى نفسه؛ ولا يمكن أن تكون له غاية أخرى. فلا قصيدة عظيمة رفيعة خليقة بأن تدعى بهذا الاسم إلا تلك المنظومة للذة النظم فقط»[٢].

ومع أن بودلير لا يوضّح ذلك هنا، فإن هذا المفهوم يؤدي بالضرورة إلى استخدام اللغة استخداما جديدا: فلا تعود اللغة وسيلة للتعبير بل تصبح غاية بنفسها. وفي هذا المنظور جاء كلام رولان بارت الذي فرّق بين استخدامين ممكنين للغة من خلال صورتين رمزيتين: الكاتب والمسوّد écrivain et écrivant:

«المفارقة هي أن الأدب صار حشوا، بعدما تحوّلت المادة إلى غاية نفسها. فالكتابة للكاتب فعل لازم. [...] أما المسوّدون فهم أشخاص «متعدّون»؛ يرسمون لأنفسهم غاية (أن يشهدوا، أو يشرحوا، أو يعلّموا)، ويجعلون كلامهم وسيلة لها. فالكلام عندهم منطلقٌ لفعل، وليس مكوّنا لفعل. هكذا يتراجع الكلام ليصبح وسيلة اتصال، وسيلة نقل «للفكرة». [...] لأن ما يميّز المسوّد هو أن مشروع الاتصال عنده ساذج؛ فهو لا يقبل أن تنغلق رسالته على نفسها، لكي لا يكون بالإمكان أن نقرأ فيها، بطريقة التمييز، غير ما يقصد بها»[٣].

هذا التطور الذي أدّى إلى اعتبار الأثر غاية نفسه أثار مسألة مثلثة. يمكن السؤال أولا عما إذا كان علينا أن نستبعد من نتاج الحداثة ومن الأدب «الحقيقي» الآثار الكثيرة الصادرة في القرن العشرين التي صمّمها أصحابها صراحة لنقل «تعليم» سياسي أو اجتماعي على الخصوص. ومن هذه الآثار، مثلا، «جان كريستوف» (١٩٠٤-١٩١٢) لرومان رولان، «آل تيبو» (١٩٢٢-١٩٤٠) لروجيه مارتين دو غار، و«دروب الحرية» (١٩٤٥-١٩٤٩) لجان بول سارتر. وفي حالة سارتر، لا يمكننا بالتأكيد أن نتجاهل الأفكار التي نشرها في كتابه «ما الأدب؟» حول الدور الاجتماعي للكاتب ووظيفة الأدب[٤].

في المقابل، يجدر بنا التساؤل عن معنى هذا التطوّر الذي أدى إلى الفصل بين الأدب والتعليم بعد طول تسليم، امتد من العصور القديمة إلى نهاية القرن الثامن عشر، بأن الأثر الأدبي، خصوصا القصيدة التعليمية، مؤهّل تماما لنقل مضمون أخلاقي وفلسفي وحتى علمي.

يبدو إذن أن الأثر المنتمي إلى الحداثة يتحدّد بخصائصه الشكلية وحدها. فهل ينبغي أن نستنتج أنه لا يمكن أن يكون وسيلة لنقل أي معنى صريح؟ سنرى أن المسألة أشد تعقيدا في الواقع، لأنها لا تقتصر على المقابلة بين

المبنى والمعنى. فالشكل الذي اختارته الحداثة، حين جعلت من الدال حقيقة الأثر الوحيدة، قد يحمل معنى مختلفا في طبيعته عن ذاك الذي ينقله التعليم. فضلا عن ذلك، ينبغي أن نأخذ في الاعتبار دور القراءة في تكوين الأثر، إذ تمنحه دلالة لا تعكس همّ الكاتب بالضرورة.

الشعر التعليمي

منذ بدايات الأدب استخدم الإنسان الشعر، بسبب خصائصه الشكلية التي تسهل عمل الذاكرة (كالاطّراد، وتماثل الصوت، والإيقاع، والصور)، لحفظ المضامين التعليمية ونقلها: أمثال، قوائم الأسماء، الحقائق الأخلاقية، القوانين الطبيعية، القوانين القضائية، الخ.. وقد أصدر كتّاب العصور القديمة عددا من المؤلفات التي تلبّي هذا الهدف. ففي اليونان هناك هزيود (القرن الثامن قبل الميلاد) الذي ينسب إليه اليونانيون تقليديا كتاب «الأعمال والأيام» في التقنية الزراعية، وقصيدة «نسب الآلهة» التي ترسم سلالة العالم السماوي، ويعتبرونه مؤسس نوع متميّز عن ملحمتي هوميروس:

أيها الرعاة النائمون في الحقول، أيها الشعب الفظ والخشن، إننا نعرف حكايات كاذبة شبيهة بالحقيقة؛ كما يمكننا، حين يحلو لنا، أن نروي حكايات حقيقية [5].

ويمكننا أن نذكر بعده: سولون (٦٤٠-٥٥٨ ق. م تقريبا) الذي تتخذ مراثيه طابعا وعظيا يتعلّق بالحياة السياسية والأخلاق الفردية والموقف من القدر؛ وبرمنيد (٥١٥-٤٤٠ ق. م) وأمبيدوكل (٢١٥-٢٤٥ ق. م) صاحبيّ القصيدة التعليمية، «الظواهر»، التي تتناول علم التنجيم وعلم الأرصاد والتي ترجمها شيشرون إلى اللاتينية.

أما عند اللاتين، فشهد النوع التعليمي تقدما كبيرا جدا مع لوكريس (٩٨-٥٥ ق. م) في كتابه De natura rerum الذي حاول أن يقدّم للناس تفسيرا ماديا للعالم ينطلق من مذهب أبيقور (٣٤١-٢٧٠ ق. م) لينقذهم من المخاوف التي يوحيها إليهم الإيمان بالآلهة؛ ومع فيرجيل (٧٠-١٩ ق. م تقريبا) في «القصائد الزراعية»؛ ومع هوراس (٦٥-٨ ق. م) في «فن الشعر»؛ ومع أوفيد (٤٣ق. م - ١٧ أو ١٨ ب. م) في «فن الحب».

وقد استوحى شعراء القرن السادس عشر من هذه النماذج، وصار هناك شعر علمي حقيقي، خصّه أ. م. شميدت بدراسة [٦]، يلامس كل ميادين المعرفة التي عرفها العصر: علم التنجيم، علم الأرصاد، علم المعادن، علم الطب، علم تحويل المعادن، الخ.. أما في القرن السابع عشر فهناك «حكايات» لافونتين (١٦٦٨ و ١٦٧٨) التي يتضمن الكثير منها عبرة أخلاقية، و«فن الشعر» (١٦٧٤) لبوالو الذي يقدم تاريخا للشعر الفرنسي وتأملات في النوع الشعري، وكلاهما ينتميان إلى المنظور التعليمي. كذلك كتب في هذا النوع عدد من كتّاب القرن الثامن عشر: فولتير «خطاب عن الإنسان» (١٧٣٨)، «قصيدة عن نكبة لشبونة» (١٧٥٦)، وسان لامبير «الفصول» (١٧٦٩)، وأندريه شينيه «الإبداع»، و«هرمس»، و«أمريكا» [٧]، ودُليل Delille «البساتين» (١٧٨٢).

رأى أندريه شينيه في «الاختراع» أن تقدّم العلوم موضوع شعري تماما ينبغي أن نستوحي منه في عصر التقدم هذا:

اليونان البطلة الناشئة المتوحشة

عند هوميروس ترى صورتها الكاملة.

ديمقريطوس، أفلاطون، إبيكورس، طاليس

دلّوا فرجيل من بعيد إلى أسرار

طبيعة ما زالت محتجبة كثيرا عن أنظارهم.

توريشيلي، نيوتن، كبلر، غاليليه،

أعلمُ الناس وأسعدهم في طاقاتهم القوية،

فتحوا كنوزهم لفرجيل الجديد.

كل الفنون توحّدت: علوم الإنسان

لم تمتد إمبراطوريتها

لو لم توسّع أيضا مهنة القصيد [٨]

ما ذكرناه جزء من جدل موضوعه الطابع الشعري للنص التعليمي. وقد استعادت دائرة المعارف (١٧٥١ ـ ١٧٧٢) التي أصدرها ديدرو ودالمبير في مادة «تعليمي» تمييز لويس راسين بين «التخيّل الحكائي» (« الأفعال العجيبة التي تقوم بها شخصيات لا وجود لها إلا في خيال الشعراء») و«التخيل الأسلوبي» («الأشكال والصور الجريئة التي يولد الشاعر بها الحيوية في كل ما يصفه») وخلصت إلى أن كل خطاب شعري وصفي يستحق اسم قصيدة

وأن القصيدة التعليمية ما هي سوى نسيج من اللوحات التي تحاكي الطبيعة حين تبلغ غايتها. إن البرودة هي أبرز عيوب هذا النوع الشعري. فلا أسوأ من موضوع شريف يعالجه نظّام ضعيف جبان يحوّل كل ما يمسه إلى جليد، ويضع الفكر موضع العبقرية، والعقل مكان الشعور [٩].

هذه الأفكار سرعان ما أهملت بحيث يمكن اعتبار قصائد شينيه الثلاث المذكورة بمنزلة محاولات أخيرة في الشعر التعليمي. مع ذلك لم يختف هذا النوع تماما في القرن التاسع عشر، بل ظهر عند البرناسيين أصحاب مذهب الفن للفن أمثال لويس بوليه (١٨٢٢-١٨٩٤) وسولي برودوم (١٨٩٣-١٩٠٧) ومكسيم ديكمب ١٨٢٢-١٨٩٤)، الذين انتموا بكامل رضاهم إلى أيديولوجية العلم والتقدم [١٠].

مع ذلك، لم يكن الشعر التعليمي موضوع طعن على المستوى النظري البحت، لأن مبادئ الحداثة الشعرية، منذ العصر الرومنسي، تشدّد على أنه لا يمكن القول عن أي لغة أو موضوع إنهما شعريان او غير شعريين بصورة حازمة. لهذا يبقى الرجوع إلى العلم الحديث أو تطبيقاته من الأبعاد الممكنة للتجديد الشعري، نظريا على الأقل.

وفي هذا الصدد يمكن تقديم مثلين مهمين من أمثلة كثيرة ممكنة. الأول، قصيدة فرنسيس جيمس، «القصائد الزراعية المسيحية» (١٩١٢)، التي تستعيد عمل فرجيل الشهير من منظور ديني مع العناية الشديدة، على غرار فرجيل، بالتقنيات الزراعية، كما يتبين من هذا المقطع الذي يستذكر فيه كارثة فيلوكزيرا:

> اه، لقد ولّى الزمن الذي كانت الأربطة الناعمة
> تشد الكرمة إليك، ايها الدردار الإيطالي!
> الكبريت والنحاس والأمونيوم الفعالة في الماضي
> ما عادت كذلك الآن إلا بتكرار الاستعمال.
> و العناقيد المتصلبة تحت حجناتها المتآكلة لا تعيد غالبا
> رصيد الأدوية المستخدمة.
> للحظة بدا أن الكارثة تتوقف، ولكنها
> بدّلت مظهرها واسمها بمكر، وانتشرت من جديد.
> غرسات الماضي الجميلة ذوت منهكة:
> لقد أرادوا من خمرها أكثر مما بوسعها تقديمه [١١].

المثال الثاني نستعيره من محاولة ريمون كينو في «مبحث قصير محمول في نشأة الكون» (١٩٥٠) وفي «نشيد الستيرين styrène (1957)». رأى كينو، المدفوع بروح الانفتاح الذي ورثه إجمالا من السريالية والذي قاده إلى التساؤل عما هو ملائم في الفصل بين الشعري وغير الشعري، أن الشاعر المحدث يشعر بالحرج إنْ هو حاول الفصل بين الشعر والعلم، لأن مفردات العلم وإنجازاته تشكّل مادة منتجة جدا على مستوى الخيال الشعري. وهذا ما حاول إثباته عمليا في «مبحث قصير محمول في نشأة الكون». فهذه القصيدة تجدّد على مستويين. لقد اراد كينو، وهو من قرّاء لوكريس وفرجيل وشينيه، أن يبيّن أولا أنه ما زال ممكنا كتابة ملحمة المعرفة البشرية واستكمالها بمنجزات القرن العشرين:

القرد (أو تسيبه)، القرد صار الإنسان

الذي، بعد زمن، فكّك الذرّة [١٢].

على هذا المستوى يمكن قراءة القصيدة كأنها إعادة لما كتبه الأسلاف، أساتذة هذا النوع. ويكون الأثر الشعري فيها قائما بشكل واسع على فعل التناص. وفي هذا السياق تتخذ مخاطبة هرمس للجمادات في النشيد الثالث دلالة خاصة، وتؤكد صحّة منطلقات الشاعر في مشروعه:

عوضا عن تشبيه الفتيات بالورد،

وتغيّر مزاجهن المفاجئ ببتلة زهرة تطير،

رأى في كل علم سجلا فوّارا،

الكلمات تنتفخ بعصارة كل شيء،

بنسغ المعرفة وبجلباب العلم.

نتحدّث عن الترنشاه bleuet وعن زهرة الربيع،

فلماذا لا نتحدث عن البشبلاند pechblende، لماذا؟

نتحدّث عن الجبهة، عن العينين، عن الأنف، عن الفم

فلماذا لا نتحدث عن الصبغيات، لماذا؟

نتحدث عن مينوس وباسيفيه،

عن البجعة المتعبة العائدة من السفر،

عن العذراء، عن الحيوي، عن الجميل اليوم،

نتحدّث عن طائر القطرس ذي الجانحين العملاقين،

عن سفن تجتاز الأنهار التي لا يمكن قطعها،
عن الأولاد الذين يسرقون في العتمة بعض الفتات،
فلماذا لا نتحدث عن الكهرومغنطيس؟ (١٣).

ولكن، على مستوى آخر، وبسبب ثقافة كينو العلمية الحقيقية التي تدل عليها قراءاته الضرورية لإعداد القصيدة، يمكن ألا نرى في «مبحث قصير ومحمول في نشأة الكون»، «قصيدة تعليمية» بل، كما يقول الشاعر نفسه، نصا «يعالج العلم كموضوع شعري» (١٤). بهذا يبيّن كينو أن هناك متخيلا علميا حقيقيا لا تصل إليه إلا عبر مصطلحات العلم، ويمكن استعارة الكلام فيه من مجال الشعر. بهذه الطريقة نقل كينو ـ ووسّع ـ مفهوم الإبهامية (الهرمسية) الشائع منذ مالارميه. نتبيّن ذلك من استحضاره لليثيوم lithium المستخدم في معالجة الاكتئاب:

من الحجر اسم أخف من الماء
حفظ لأوغسطين صحة الدماغ (١٥).

ويمكننا تقديم ملاحظات مماثلة عن قصيدة «نشيد الستيرين». فقد تلقى المخرج آلان رسنيه طلبا من بشينيه لإخراج فيلم وثائقي عن هذه المادة البلاستيكية الجديدة نسبيا في ذلك الزمن. فقضّل تعليقا شعريا، خلافا للشركة التي كانت ترغب في نصّ تعليمي منسجم مع قواعد النوع، وتوجّه إلى الشاعر ريمون كينو لكتابة هذا النص. قبل كينو المشروع وصمّم نصّه بشكل عرض تراجعي يبدأ من السلعة ويعود أدراجه ليبيّن كيفية تصنيعها. كتب كينو نصا من ٧٨ بيتا على الوزن الاثني عشري اتسم بالسمتين اللتين طبعتا قصيدته «مبحث قصير ومحمول في نشأة الكون»: الابتذال ـ ولكن وفق أي معيار؟ ـ الذي ولّده الموضوع الدائر حول أشياء بلاستيكية والاحتفاء بالمفردات العلمية والتقنية:

يُنتج الستيرين بكميات كبيرة
من الإثيلوبنزين المرتفع الحرارة.
كان الستيرين في الماضي يُستخرج من صمغ جاوة،
المأخوذ من الأصطرك، النبتة الإندونيسية.
من أنبوب إلى أنبوب نرتقي،
عبر صحراء الأقنية،

نحو المادة الأولية، نحو المادة المجرّدة
التي تسيل بلا نهاية، فعالة وسرية.
نغسل ونقطّر، ثم نكرّر التقطير
وليس ما نفعله تمارين أسلوبية:
فقد ينفجر الإثيلوبنزين، ولا بد من ذلك
إذا تجاوزت الحرارة درجة معينة [١٦].

يطرح ريمون كينو، هنا، مسألة العلاقة بين الشعر والعلم: فيبيّن أنّ كل الموضوعات وكلّ المفردات قابلة للدخول إلى مجال الشعر. ويتبع الشاعر منطقا يتبنى كليا إرث رامبو ولوتريامون اللذين يريان أن المعرفة بشكليها المباشر والساخر حَرية بأنْ تكون أحد أبعاد الشعر. وهذا ما كتبه كلود دوبون معلقا على كينو:

الإنسان العالق بين تطور الأرض والأنواع وبين اكتشاف الآلات يتنقّل بين عظائيات الأمس واليوم [...] ذلك لأن استعادة التكوين تنبثق من الخيال بقدر ما تنبع من العلم. وهذا الخيال يتجسّد في لغة لم تكن يوما بهذا التجدّد في كتابة كينو: فالألفاظ المركّبة والصيغ النادرة، أكثر من الألفاظ الجديدة [...]، تشهد على تمكّن لا يقل شأنا عما أبداه في المعارف العلمية [١٧].

وبهذا ندرك أنه، على عكس الإدانة الصادرة عن بودلير، لا شيء ينزع مسبقا صفة الشعر - والأدب - عن النصّ الموجه «للتعليم».

الأدب والحقيقة

ما زال مفهوم «التعليم» مبهما. وبالفعل يمكننا أن نسأل عما إذا كان «التعليم» يعني، كما يبدو من إشارة بودلير، المضمون الذي ينقله الشعر - والأدب - أو، على العكس، المفردات «العلمية» وكل المتخيّل الذي تثيره. إن مقاومة النوع التعليمي للإدانات منذ العصر الرومانسي، والتي يقدّم ريمون كينو نموذجا لها، تدفع إلى الظن بأننا أمام ظاهرة متعلقة بوسيلة تعبير سجّلها الشعر كأحد الإمكانات المحتملة لكتابته، كما كان يفعل خلال مراحل تاريخ الحضارة.

لهذا يحسن التمييز بين ما يتضمنه النص من المفاهيم والمتخيّل الذي يمكن أن يحمله. فلو حصرنا جول فيرن في دور العلاّمة ومروّج علم عصره لتجاهلنا الحلم الهائل الذي سبق الآلات والاكتشافات المستقبلية - كالإبحار

تحت الماء وريادة الفضاء - والذكاء الذي وضع كلّ ذلك في سياق أقدم الأهواء البشرية: العطش للسلطة والإسراف وكرْه البشر. فعلى نحو ما، يجسّد القبطان نيمو [18]، بطل «عشرون ألف عقدة تحت البحار» و«الجزيرة السحرية» صورة عوليس الذي عرّف نفسه باسم أوديبس، أي «شخص» باليونانية، لكي يتجنب العملاقة بوليفيم.

كذلك بنى رامبو قصيدة «حركة» المنشورة في مجموعته «إشراقات» على الجمع بين العلمي والإنساني:

لأن من الحديث بين الآلات، الدم، الأزهار،
النار، الحلي،
من الحسابات المضطربة عند هذه الحافة المنهزمة،
نرى مخزون دراساتهم يجري كحاجز وراء
طريق مائية يشقها محرّك
هائل دائم الاستضاءة:
وهما مبعدان إلى نشوة منسجمة
وبطولة الاكتشاف،
في أشد الحوادث الجوية مباغتة،
ينعزل زوجان شابان فوق السفينة،
- أهي وحشية قديمة نغفرها؟ -
ويغنيان ويلبدان [19].

ولكن إذا كان التاريخ لا يحتفظ بالشعر (والأدب) «التعليمي» إلا من خلال المفردات «العلمية» والمتخيّل الذي تحيل إليه، فإننا نستنتج أن الشعر لا يمكنه أن ينقل مضموناً مفهومياً حقيقياً، وأنه بالضرورة دون العلم والفلسفة دائماً.

وإلى هذا العجز استند أفلاطون ليدين الشعر في الكتاب العاشر من «الجمهورية». وكان سقراط قد حصر نشاط الشاعر - كما المصوّر والنحات - في فعل التقليد، فسهل عليه أن يبرهن لمحاوريه أن الفنان الذي يعيد إنتاج ما أنتجه الحرفيون هو مقلّد من الدرجة الثالثة. فالعامل يصنع الشيء انطلاقاً من تصوّره له وبحسب قواعد دقيقة ترتبط بغاية هذا الشيء، أما الفنان فلا يخلق بل يكتفي بتقليد هذا

الشيء. وبهذا يبتعد عن الواقع وعن الحقيقة التي يقتضيها هذا التصوّر. وهكذا تكون السلطة الممنوحة للشعراء غير قائمة على أساس صلب لأن أعمالهم لا تحمل معرفة ولا مهارة:

هناك أشياء كثيرة، إذن، لا نسأل عنها هوميروس، ولا أي شاعر آخر. لا نسألهم لو كان أحدهم طبيبا، وليس فقط مقلدا لكلام الأطباء: هل هناك شاعر قديم أو حديث تنسب إليه الشفاءات كما تنسب إلى أسكليبيوس، أو هل هناك شاعر خلّف طلابا علماء في الطب مثلما خلّف أسكليبيوس [٢٠].

وتابع سقراط حديثه مشدّدا على غياب المعرفة في الشعر، ومبيّنا أننا لا نجد لدى هوميروس تأملا في السياسة كما عند لوكورغ، ولا اكتشافا علميا كما عند طاليس، ولا فلسفة أخلاقية كما عند فيثاغوروس [٢١].

هذه الإدانة للشعر تقتضي وجود تضاد بين نوعين من الخطاب: خطابُ الفيلسوف والعالم المختصّ بتقديم الحقيقة. وخطابُ الشاعر (أو الفنان) المرتبط بالتقليد والتزيين والوهم:

نقول أيضا، على ما أظن، إن الشاعر يطبّق على كل فنّ ما يناسبه من الألوان، من خلال الكلمات والجمل، بحيث إنه، من دون أن يقصد شيئا غير التقليد، يلقى استحسان الذين، مثله، لا يرون الأشياء إلا من خلال الكلمات. فلو تحدّث عن السّكافة أو الفن العسكري أو أي موضوع آخر، مع التقيّد بالوزن والإيقاع وتآلف الأنغام لوجدوا كلامه جيدا وطبيعيا، نظرا إلى سحر هذه الزينة الصوتية. لأن عمل الشاعر لو تجرّد من التلاوين الفنية واعتُبر فقط للمعاني التي يحملها. فأنت تعرف، كما أعتقد.. أي صورة ستكون له [٢٢].

أخيرا، يقود التقليدُ الشاعر - والفنان - إلى إيثار تمثيل الأهواء. وذلك لسببين: فعلى الصعيد الجمالي يوفر الهوى مصادر للتعبير أكثر مما توفّر الفضائل وضبط النفس، «فيميل الشاعر إلى المثير والمختلف لأن تقليده أسهل» [٢٣]. ومن جهة أخرى، يستجيب هذا الخيار للرغبة في «الاشتهار بين الجمهور» [٢٤].

لهذا ليس للشاعر مكان في المدينة الفاضلة التي تصورها أفلاطون:

يمكننا إذن، بحق، أن نراقبه وأن نعتبره نظيرا للرسام؛ فهو يشبهه بأنه لا يقدّم سوى الأعمال التافهة بمقياس الحقيقة، ويشبهه أيضا بأنه يميل إلى العنصر السفلي من النفس وليس إلى العلوي. لدينا إذن المبرر الكافي لرفض استقباله في دولة ينبغي أن تحكمها القوانين الحكيمة، فهو يوقظ ويغذّي

ويقوّي العنصر السيئ في النفس، ويدمّر، بهذه الوسيلة، العنصر العقلاني؛ كأننا سلمنا المدينة إلى الأشرار وسمحنا لهم بأن يصبحوا أقوياء، وتركنا الناس المحترمين يموتون. وعلى غرار ذلك نقول إن الشاعر المقلّد يغرس ميولا سيئة في النفس، فهو يطري مخالفتها للعقل، وعدم تمييزها بين العظيم والحقير، واعتبارها الأشياء الواحدة كبيرة مرة وصغيرة مرة أخرى، واقتصارها على إنتاج الأوهام، والوقوف على أبعد مسافة من الحقيقة [٣٥].

مهما بلغت مهارة أفلاطون في تجريد الشعر من الأهلية فإن هذا التجريد يعتمد على عدد من الاستدلالات الزائفة والأحكام المسبقة التي امتنع الفيلسوف عن مناقشتها. وقد أتاح له الخلط بين الحقيقي والصحيح والحسن أن يؤكد أنّ الشاعر الذي يقلّد الأهواء البشرية «يميل إلى العناصر السفلى في النفس» ويقدّمها كمثال إلى الجمهور. فالنهج الذي اتبعه هنا يستند إلى مسلّمة تحتاج إلى برهان، وتجسّد مقدّما الحكم الذي أصدره المذهب الجنسيني وبوسويه على كتّاب المسرح في القرن السابع عشر. من جهة أخرى، لم يبحث أفلاطون مفهوم التقليد بالرغم من أنه يجعل منه محور استدلاله: فقد انطلق من مبدأ مفاده أن التمثيل، مهما بلغت أمانته ودقته، هو بالضرورة أدنى قيمة من الأصل؛ وبذلك أهمل تماما قيمة الكشف التي يمكن أن تقدّمها المحاكاة، أي طاقة التمثيل على تعريفنا بحقيقة الشيء لأنه يفرض على الفنان أن يبيّن عددا من خصائص هذا الشيء أو صفاته (الأشكال، الألوان، البناء، إلخ...). أخيرا، إن تبنّي أفلاطون للثنائية التي تضع عالم المثل الثابتة الدائمة في مقابل عالم الظاهر الحسي الذي هو انعكاس أو ظلال للأول، قاده إلى اعتبار أن للحقيقي والصحيح والحسن وجودا ذاتيا، وأن مهمة الفيلسوف والعالم هي تجاوز عالم الظاهر لبلوغ عالم المثل. وهذا التوجه من شأنه أن يجعل من الحقيقي والصحيح والحسن واقعا سابقا لعمل الفيلسوف أو الفنان وأن يطمس بالتالي طبيعة هذه المفاهيم المركبة. وبعبارة أخرى، يمكن القول إن أفلاطون يأخذ عمدا بمنطق الحقيقة بدلا من منطق المعرفة.

الأدب والواقع المحسوس: نقل أم إبداع؟

عندما أقام أفلاطون تراتبية بين واقع العالم المحسوس وواقع عالم المثل، عطّل مسبقا كل محاولة من جانب الفنان لكشف واقع العالم المحسوس الذي لا مدخل إليه سوى الاختبار المباشر، بحجة أنه ليس العالم الحقيقي.

والحال أنه لا بد من الملاحظة أن مؤلفات كثيرة ظهرت منذ نشأة الأدب وشهدت على الجهد المبذول لكشف الواقع، سواء في بعده المادي (الأشياء) أو بعده الاجتماعي (الطبقات الاجتماعية وصراعاتها) أو في بعده النفسي (تصوير الأهواء).

فمن الإلياذة إلى جرمينال، ومن بلزاك، ديكنز، فلوبير، تولستوي، هنري جيمس، طاغور إلى روبغرييه، سرّوت، بوتور أو غراك، نشأ أدبٌ يعترف بالعالم الواقعي الذي لا يراه أفلاطون سوى ظل، ويهتم بوصفه، من دون مشكلة ظاهرة ومن دون استناد إلى مرجع متعال. ولا شك في وجود اختلافات كبيرة بين الكتّاب حول طبيعة هذا الواقع وكيفية وجوده. ففريق يرى الواقع متمثلا بالعالم الاجتماعي وطبقاته وصراعاته وتاريخه؛ وفريق آخر يراه متمثلا في الوعي الفكري والنفسي للفرد: لا وجود إلا ما يقع تحت الإدراك والحس؛ وفريق ثالث يرى الواقع متمثلا باللغة التي بها وحدها يتكوّن النص وتمكن قراءته:

الحياة الحقة، الحياة التي نكتشفها في النهاية ونستوضح أمرها، وبالتالي الحياة الوحيدة التي نعيشها فعلا، هي الأدب: إنها الحياة التي نجدها، بمعنى من المعاني، في كل وقت لدى كل الناس، ومنهم الفنان. ولكنهم لا يرونها لأنهم لا يسعون إلى استيضاح أمرها [٢٦].

يضاف إلى ذلك أيضا التضادّ بين الكتّاب الذين يهتمون بوصف الواقع القائم، وأولئك الذين يقدّمون العالم ـ الاجتماعي والنفسي ـ كما ينبغي أن يكون [٢٧] ويظهر هؤلاء كأنهم يأخذون القارئ إلى واقع مثالي يبقى واقعا، في نظرهم، ما دام ممكنا. وضمن هذا المنظور نضع مشروع إصلاح السلوك، المفضّل لدى الكتّاب الكلاسيكيين، والذي رسم لابروبير نموذجا له في مقدمة كتابه «الطبائع»:

يمكنه [الجمهور] أن ينظر على هوْنه إلى الصورة الطبيعية التي رسمتُها له، فيتعرف على بعض عيوبه التي لامستُها بالوصف، ويصلحها. هذه هي الغاية الوحيدة التي ينبغي أن نسعى إليها في الكتابة، والنجاح الذي نعوّل عليه. وما دام الناس لا يمقتون العيب فينبغي ألا نملّ من لومهم عليه: فقد يصبحون أسوأ حالا لو افتقدوا الرقباء والمنتقدين؛ وهذا هو الدافع إلى الوعظ والكتابة. لا يملك الخطباء ولا الكتّاب مقاومة السرور الذي يولّده

تصفيق الناس لهم، ولكن عليهم أن يخجلوا من أنفسهم إن كانت غايتهم من الوعظ والكتابة هي فقط تلقي الثناء؛ زد على ذلك أن الموافقة الأضمن والأوضح هي تغيير السلوك والاصلاح لدى القراء والسامعين. يجب ألا نتكلم والا نكتب إلا للتهذيب [٢٨].

ومع احترام النسبية، نجد أن هذا الأمر ينطبق على مشروع الأدب الملتزم، الرامي إلى تغيير العالم سياسيا واجتماعيا، كما حدّده سارتر في كتابه «ما الأدب؟».

على صعيد آخر، أبعد من السؤال عن طبيعة الواقع - القائم أو القادم - الذي يصوّره الأثر الأدبي، يمكن تناول علاقة الأدب بالمعرفة من خلال منظورين آخرين: الأول هو التماثل بين الأثر والعالم، انطلاقا من المبدأ القائل بأن الكاتب - أو الفنان - يحاكي عملية الخلق لأنه يصنع، على مستواه وضمن إمكاناته، كيانا ذا معنى. وهذه الفكرة قديمة. فنحن نراها في نظرة اليونانيين، المبكرة والتي طالت قرونا، إلى نتاج هوميروس واعتبارهم إياه تعبيرا عن رؤية معينة للعالم لا يمكن تجاوزها بحيث تم تحويلها إلى قاعدة للثقافة اليونانية. وقد اعتبر اليونانيون «الإلياذة» و«الأوديسة» وبعدهما «الأناشيد الهوميرية» نصوصا جامعة لكل ما يتعلق بالأهواء والحرب والسياسة، فضلا عن الشكل الشعري. وترسّخ منذ ذلك الزمن البعيد أن الشاعر - وهو الخالق بالمعنى الاشتقاقي - يقدّم لنا العالم بمعناه وبنيته.

في القرن السادس عشر، شدّد الشعراء ومفكرو النهضة بدورهم على هذا التماثل الذي سنجده فيما بعد في قلب الآثار الرومانسية. فقد حرص بلزاك على التنبيه، في مقدمة كتابه «الكوميديا البشرية»، إلى أن هذا العمل ينتمي إلى مشروع جامع، وقد غذته قراءته للامارك وكوفيه وجوفروا سينهيلير. فبنى مشروعه على فكرة «التشابه بين البشرية والحيوانية» [٢٩]. واختيار بلزاك لهذا المنحى جعله لا يكتفي بجعل المجتمع مبرّر القوانين sociodicé كما يقول بورديو [٣٠]، ومتحوّلا إلى مطلق، بل ذهب إلى أبعد من ذلك إذ وضع نفسه في موقع متعال عندما اعترف لهذه «البشرية» بهامش من الحرية. وبعدما تجاوز مبدأ الحتمية الذي توحي به علوم الطبيعة، أكد أن مصير المجتمع لا يمكن توقعه تماما. ففي مقابل المنطق العلمي وضع الهوى بالمعنى الواسع للكلمة، والهوى يعيدنا إلى حرية الاختيار التي لا يحرم الخالق منها الإنسان لأنه الخالق:

عندما وصف بوفون الأسد اختصر وصف أنثاه اللبؤة ببضعة سطور: ولكنّ المرأة في المجتمع ليست دائما أنثى الرجل. فقد نجد في الأسرة شخصين مختلفين تماما. وقد تصلح زوجة التاجر أحيانا لتكون زوجة أمير، وغالبا ما تقصّر زوجة الأمير عن قدْر زوجة الفنان. ففي الحال الاجتماعية مصادفات لا تسمح الطبيعة لنفسها بها، لأن هذه الحال هي الطبيعة والمجتمع معا، لهذا كان وصف الأصناف الاجتماعية يربو على ضعفي وصف الأصناف الحيوانية، إذا ما حصرنا النظر بالجنسين. أخيرا، هناك القليل من الدراما بين الحيوانات، ولا محل هنا للبس، فبعض الحيوان يهجم على بعض، والناس أيضا يهجم بعضهم على بعض، ولكن تفاوت الذكاء يجعل المعركة أكثر تعقيدا بكثير.[٣١]

إن هذه النظرة إلى الأثر تعطيه وظيفة الميتة، باعتباره يحاول تقديم تفسير لنشأة الكون الحاضر الذي اختبرناه. هذا بصرف النظر عن اسم المبدأ الذي أطلق أول حركة فيه: المطلق، بالنسبة إلى المؤمنين، او سقوط الذرات وانحرافها، بالنسبة إلى لوكريس.

الكون والإنسان

قد يبدو الأثر أيضا محاولة للتعبير عن بنية العالم ووظيفته من خلال التصميم الذي يعتمده الفنان. وقد فتن التماثل البنيوي الكثير من الكتّاب فصمّموا كتبهم، بقدر متفاوت من العلانية، وفق منطق العلاقة بين الإنسان والكون. هذا المنظور تجسّده، على سبيل المثال، قصيدة موريس سيف (١٥٠٠ ـ١٥٦٠) الطويلة المعنونة «الإنسان»[٣٢] والتي يحاول فيها الشاعر أن يروي قصّة البشرية متدرّجا من التكوين، فالطرد من الجنة، فمقتل هابيل، فحلم آدم التنبّئي، فحكاية آدم لحواء، كل ذلك في ثلاثة كتب يتألف كل كتاب من ألف بيت وينتهي بثلاثة أبيات ختامية[٣٣]. وتشدّد هذه القصيدة على كرامة الإنسان ككائن مفكّر ومنتج للمعرفة الجامعة المستوحاة من أطُر المعرفة القروسطية(٣٤)، وعلى هذا النحو «ينطوي آدم/ الإنسان، بسبب قدرة التوليد اللامتناهية عنده، على جماع البشرية»[٣٥].

طبعت هذه النظرة الحركة الرومانسية بعمق، فكان انجذاب هذه الحركة إلى فكرة «النفس» التي تستلزم وحدة الإنسانية في الزمان والمكان استجابة لهذا التوق إلى الجمع. وهذا ما كتبه ليون سيليه:

لم يصدّق الرومانسيون الفرنسيون الشغوفون بالوحدة والانسجام والتوليف، عندما أخذوا من عصر الأنوار الإيمان بالتقدم، أن الفلسفة التقدمية تفرض مفهوما ماديا للإنسان فحاولوا، على العكس، إدخال الروح إلى المفهوم المادي للتقدم، وبالتالي إيجاد وحدة بين الروحانية والمادية. ومن المفاهيم الرومانسية النموذجية مفهوم مذهل بجرأته مبنيّ على التماثل بين تاريخ كل فرد وتاريخ البشرية. وقد شرح بلانش، صاحب قصيدة «أورفيه» التعليمية وأحد كبار ناشري الأفكار في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، هذا التماثل على هواه: «تاريخ الإنسان هو تاريخ شعب، هو تاريخ كل الشعوب، هو أخيرا تاريخ الجنس البشري. وتاريخ الجنس البشري نفسه هو تاريخ كل فرد»(٣٦).

ويظهر هذا التوق خصوصا في هيكلية كثير من الآثار الرومانسية. نلاحظ هذا الأمر في المكانة المهمة التي احتلها النوع الملحمي طيلة القرن التاسع عشر الذي كان، غداة مرحلة الثورة، يستعد للتعبير عن الميثات الكبرى التي تمجّد البشرية في نشأتها وعلاقتها بالخالق وتاريخها. نجد هذا عند لامارتين (١٧٩٠-١٨٦٩) في «جوسلين» (١٨٣٦) و«سقوط ملاك» (١٨٣٨)، وعند هيغو (١٨٠٢-١٨٨٥) في «ملحمة العصور» (١٨٥٩، ١٨٧٧، ١٨٨٣) و«الحمار» (١٨٨٠) و«نهاية الشيطان» (١٨٨٦) وفي «البؤساء» (١٨٦٢) و«عمّال البحر» (١٨٦٦)، وعند كينيه (١٨٠٣-١٨٧٥) في «أهسفيروس» (١٨٣٣)(٣٧).

ونلاحظ هذا الأمر أيضا في تأليف كثير من المجموعات الشعرية في ذلك العصر. فهذه هي حال «التأملات» (١٨٥٦) لفيكتور هيغو مثلا، وقد كشف ليون سيليه، في مقدمة الطبعة البديعة التي نشرها لرائعة هيغو، التصاميم المتعاقبة التي تصوّرها الشاعر، وأوضح كيف انطلق هيغو من بنية بسيطة تقابل بين ما كان قبل موت ليوبولدين (١٨٤٣) وما صار بعده، بين «الماضي» و«الحاضر»، لينتهي بعد سلسلة من المراحل والشكوك إلى تصميم نهائي من ستة كتب: «الفجر»، «النفس المزهرة»، «الكفاح والأحلام»، «أبيات لابنتي»، «في الطريق»، «على حافة اللانهاية». والعمل الذي تحقّق يتجاوز التعبير عن مأساة مستمدة من التجربة وحدها. لهذا ينبغي ألا نخطئ في فهم العبارة التي أوردها الشاعر في مقدمته لوصف عمله «مذكرات نفس»، بل يجب أن نقرأ بتمعن التعليق الذي كتبه بعد ذلك مباشرة:

إنها كل الانطباعات، كل الذكريات، كل الوقائع، كل الأوهام الغامضة أو الضاحكة أو الحزينة التي يمكن أن يحتويها الوعي، العائدة أو المستعادة، شعاعا بعد شعاع، تتهدّا إثر تنهّد، والمختلطة داخل سحابة داكنة واحدة. إنها الوجود البشري الخارج من لغز المهد والداخل إلى لغز اللحد. إنها روح تتنقل من بريق إلى بريق تاركة وراءها شبابها والحب والوهم والكفاح واليأس، والتي تتوقّف ولهانة «على حافة اللانهاية». يبدأ هذا بابتسامة، ويتابع بدمعة، وينتهي بصوت بوق الهاوية [٣٨].

والمجموعة الشعرية مبنية على شكل مُسارّة يمثّل فيها الشاعر دور المريد myste «تقوده الفتاة المتحوّلة إلى ملاك» [٣٩]، و تجري في ختامها عملية التعرّف:

بعد صراع طويل، لأن المجوسي هو الذي يظهر لنا فريسة لرغبات الجسد وحبائل الشك، يرغب الشاعر في أن يصل إلى الصفاء الذي وراء الظلمات بتشجيع من الطبيعة التي تشع فتولّد الحياة مع الموت. الموت هو الولادة: ليس الموت أسود بل أزرق؛ تاريخ البشر مسير نحو اللازورد، والكلمة الأخيرة هي الأمل [٤٠].

يمكننا تسجيل ملاحظات مماثلة بشأن بنية «أزهار الشر» لبودلير. ففي مقالة كتبها باربي دورفيلي في شهر يوليو دفاعا عن بودلير وأرسلها إلى مجلة «البلاد» عشية محاكمته، ولكنّ المجلة لم تنشرها، رفض الكاتب الطريقة التي يسير فيها الاتهام الذي يعزل بشكل اعتباطي أبياتا أو قصائد من المجموعة ليحمّل الشاعر مسؤوليتها. وأشار بصورة خاصة، في القسم الأخير من هذه المقالة الطويلة:

لا يمكننا ولا نريد أن ننقل شيئا من المجموعة الشعرية التي نحن بصددها، وإليكم السبب: ليس للقطعة المعزولة سوى قيمتها الفردية، وعلينا ألاّ نقع في الخطأ. لأن لكل قصيدة من كتاب السيد بودلير، زيادة عن جودة تفاصيلها وغنى فكرتها، قيمة كبيرة جدا مستمدة من مجموع الكتاب ومن موقعها فيه. فإذا انتزعناها منه خسرت هذه القيمة، وينبغي ألا نسمح بذلك. إن الفنانين الذين يرون الخطوط خلف فيض الألوان يدركون جيدا أنّ هناك عمارة سرية، تصميما رسمه الشاعر بالتأمل والإرادة [٤١].

وقد عاد بودلير إلى هذه الحجة في الملاحظات التي جمعها لدفاعه. فعلى هامش مقالة لفريديريك دولامون ظهرت في مجلة «الحاضر» في ٢٣ يوليو ١٨٥٧ وركزت على الثوية المستوحاة من المسيحية، كتب بودلير هذا التعليق:

هذا ما فعلته في كتابي بطريقة رائعة؛ فهناك قصائد بريئة كثيرة تدحض القصائد غير البريئة. فكتاب الشعر ينبغي تذوّقه بمجمله وبخلاصته [٤٢].

وقد عاد إلى هذه الفكرة أيضا في ملاحظتين أرسلهما إلى محاميه:

ينبغي الحكم على الكتاب بمجمله، وعندئذ يظهر مغزاه الرهيب. فليس لي إذن أن أرضى عن هذا التسامح النادر الذي لا يتهم سوى ١٣ قصيدة من أصل مائة. هذا التسامح يقضي علي. فحين أفكر بهذه المجموعة المنسجمة من القصائد في كتابي أقول لقاضي التحقيق: خطئي الوحيد هو أني اتكلتُ على الذكاء العام ولم أضع مقدمة أعرض فيها مبادئي الأدبية وأبرز مسألة الأخلاق المهمة. [...] وأقابل كل تجديف باندفاع نحو السماء، وكل بذاءة بأزهار أفلاطونية. فمنذ نشأة الشعر هكذا كانت تؤلَّف المجلدات. ولكن ما كان بالإمكان وضع كتاب يمثل قلق الخواطر داخل الشر، بشكل آخر [٤٣].

ولا يدهشنا أن تفشل هذه الحجة في إقناع المحكمة، نظرا إلى الجو الأخلاقي والاحترام البورجوازي الذي كان القضاء يتمسك به في فرنسا في ذلك الزمن.

في المقابل، يدهشنا أن يعتبر بعض نقّاد بودلير أنه لا تجوز المبالغة في تقدير الطابع البنائي لـ «أزهار الشر»، هذه «العمارة السرية» التي راق لباربي دورفيلي استخراجها. فقد رأى أنطوان ادم، في مقدمته لطبعة «أزهار الشر»، أن الأبحاث التي انكبت على هذه المسألة انتهت إلى «نتائج [...] مخيبة»، وأنّ «هناك حصة كبيرة للفرضيات [٤٤] في هذا البحث عن الدلالة العامة للكتاب». أما كلود بيشوا فرأى في موضوع «البنية السرية» «واقية من الصواعق من شأنها أن تبعد صواعق القضاء» [٤٥]. وأضاف بعد ذلك بقليل «إن محاولة اكتشاف «العمارة السرية» لـ «أزهار الشر» كمحاولة تفسير بودلير بوساطة أوراق اللعب» [٤٦]. ويعترف بيشوا بالتأكيد بأن هذا العمل هو «كتاب» وليس «مجموعة شعرية»، «كتاب اختار بودلير أقسامه، أما إطاره فحدّدته القصائد التي سبق نظمها، وأوحى بدوره بقصائد جديدة»، ولكن درجة البناء هي في النتيجة محدودة:

ليست «أزهار الشر» نتيجة تصميم مسبق: فالمدة التي انقضت في إبداعها، والتصاميم المتوالية التي رسمها لها الشاعر، تمنع مثل هذا التفسير: فلم يكن لها وجود قبل أن تحقّق هذا الوجود. إن تصوّر قصيدة على غرار «الكوميديا الإلهية» كان مستحيلا في القرن التاسع عشر [٤٧].

ولكنْ، لماذا نجعل من «أزهار الشر» عملا منفردا في القرن التاسع عشر ولا نقرأه ببساطة، من حيث بنيته ومشروع الشاعر فيه، ككتاب شبيه من نواح كثيرة بكتاب «التأملات» الصادر قبل سنة من الطبعة الأولى من «الأزهار»؟ لو نظرنا في «الأزهار» من هذه الزاوية لوجدنا الاهتمام الكبير الذي أولاه الكاتب لبنية الكتاب التي أجرى عليها تعديلات بارزة في طبعة عام ١٨٦١ وزاد عليها قسما، هو «لوحات باريسية»، رفع عدد قصائدها إلى ١٦١ قصيدة موزعة إلى ستة أقسام: السأم والمثال، لوحات باريسية، الخمر، أزهار الشر، التمرّد، الموت. وعلى غرار هيغو، وانسجاما مع النظرة الرومانسية الى العالم التي يعتنقها بودلير، نجد في هذا العمل توقا إلى الكلية.

وبعدما عرض الشاعر من منظور باسكالي طبيعة الإنسان المزدوجة الممزّقة بين التوق إلى المثال وتجربة السأم [٤٨]، استعرض، على التوالي، المحاولات المختلفة التي بذلها الإنسان للخروج من وضعه: بناء شعر الحداثة انطلاقا من ظاهرية المدينة، تجربة «الفردوس الاصطناعي»، البحث عن اللذة المستمدة من السادية والماسوشية، التمرّد على الخالق خصوصا باستدعاء صور تمثّل وصاية قابيل والشيطان، الموت كحال قصوى للهروب.

بهذا الشكل، يمكن أن يتبدّى الكتاب فعلا كحكاية مسار تعليمي يعبره الإنسان للوصول إلى الكشف النهائي: الموت. ولكن من طبعة ١٨٥٧ إلى طبعة ١٨٦١ بدّل بودلير بشدة اتجاه هذا المسار. ففي عام ١٨٥٧ ختم الكتاب بقصيدة (سونيتة) «موت الفنانين» التي تترك الاحتمال للأمل ولمصالحة الإنسان مع نفسه في إطار «حياة سابقة» مستعادة، لأن من الممكن الاعتقاد:

أن الموت المحوّم كشمس جديدة
سيفتّح أزهار عقولهم! [٤٩]

في المقابل، ختم الشاعر طبعة ١٨٦١ بقصيدته الطويلة «الرحلة» التي فجّرت منطق المسار التعليمي:

أيها الموت، أيها القبطان العتيق، حان الوقت، فلنبحر!
هذه البلاد تضجرنا، أيها الموت! فلنقلع!
فإذا كانت السماء والبحر أسودين كالحبر،
فقلوبنا التي تعرفها مملوءة بالأشعة!
اسكب لنا سمّك لينعشنا!
فنحن نريد، لفرط ما أحرقت هذه النار عقولنا،
أن نغوص إلى أعماق الهاوية، جهنم أو السماء، ما همّ؟
إلى أعماق المجهول بحثا عن «الجديد»![50]

هنا لا أثر لـ «فم الظلام» الذي يكتشف للإنسان معنى مصيره: فبودلير يقبل بخطر المجهول كما قبل، خلال مجرى الكتاب، وخلافا لصاحب المزامير [51]، بفكرة أن العالم يمكن أن يكون انعكاسا للجحيم، مُرْسيا بذلك قواعد «رمزية مقلوبة» بحسب عبارة ل. ج. أوستن [52]:

أيتها السماوات المفتتة كالسواحل الرملية
فيك تتمرأى كبريائي
غيومك الواسعة اللابسة ثوب الحداد
عربة موتى لأحلامي
وأضواؤك هي انعكاس
الجحيم الذي ينشرح فيه قلبي [53]

هذا التماثل بين بنية الكتاب وبنية الكون حاول مالارمه أيضا تطبيقه. مثال في نص مشهور عنوانه «سيرة ذاتية» كتبه جوابا عن بحث لفيرلين:

باستثناء مقطوعات الصبا النثرية والشعرية وتتمّتها التي ترجّع صداها والمنشورة هنا وهناك، كنتُ كلما ظهرت الأعداد الأولى من مجلة أدبية أحلم وأحاول شيئا آخر، بصبر الخيميائي، واستعداد للتضحية بكل غرور وكل لذة - كما كانوا يحرقون في الماضي أثاث بيوتهم وخشب سقوفهم - في سبيل إضرام موقد الأثر الكبير. ماذا؟ يصعب القول: كتاب، ببساطة تامة، كثير الأجزاء، كتاب يكون كتابا، معماريا وذا تصميم مسبق لا مجموعة من إيحاءات المصادفة، مهما بلغت روعتها... سأذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، سأقول: الكتاب، مقتنعا بأنه لا يوجد، في الحقيقة، سوى كتاب واحد، يحاول كل كاتب تأليفه، حتى النوابغ، من دون أن يدري. إنه التفسير الأورفي للأرض الذي هو

واجب الشاعر الوحيد واللعبة الأدبية بامتياز: لأن إيقاع الكتاب نفسه، الحيّ والخالي من الطابع الشخصي حتى في ترقيم صفحاته، يقترب من معادلات هذا الحلم، أو النشيد [54].

لم يحقق مالارميه سوى جزء من البرنامج. ويمكن التفكير بأن قصيدة «رمية نرد لا تبطل المصادفة» [55]، وربما مشروع «الكتاب» كانا محاولتي جواب. ومن خلال دمجه، في كتاب «رمية نرد»، بين استخدام اللغة والأثر الأيقوني المتحصّل من ترتيب الكلمات فوق الصفحة، ومن أشكال الحروف المختلفة المختارة. قدّم مالارميه للقارئ/المشاهد نوعاً من القصيدة التامة - نصاً ولوحة. هي صورة فعلية عن العالم مرسومةً من منظور يريد تجاوز المعقول واللامعقول، لأنه يهدف إلى الجمع بين مفهومي المصادفة والنظام المتناقضين. ففي رسالة مؤرخة في ١٤ مايو ١٨٩٧ موجهة إلى اندريه جيد، حدّد مالارميه مقصده بتوضيح الطابع الترميزي لكتاب «رمية نرد»:

في هذا الوقت تجري طباعة القصيدة كما تصوّرتُ ترتيب صفحاتها. ففي هذا الترتيب كل قوة التأثير. فالكلمة ذات الحرف الكبير تتسلط، وحدها، على صفحة بيضاء كاملة، وأعتقد أن تأثيرها مؤكّد. [...] والكوكبة تعطي القصيدة حتما هيئة سير الكوكبة، حسب القوانين الصحيحة وبمقدار ما هو متاح لنص مطبوع، والمركب يمنحها رباطا يجمع أعلى الصفحة بآخر الصفحة التي تليها، الخ... فوجهة النظر كلها [...] أن إيقاع الجملة المعبّرة عن فعل أو حتى عن شيء لا يكتسب معنى ما لم يحاكِ الفعل أو الشيء، وما لم ينجح - إذا صورناه على الورق واستخدمنا الحروف البارزة الأصلية - في تقديم شيء منهما بالرغم من كل شيء [56].

بعد بضعة أشهر تابع مالارميه معلقا على نقطة أخرى، مهمة أيضا، في رسالة بعث بها إلى كميل موكلير في ٨ أكتوبر ١٨٩٧:

أعتقد أن كل جملة أو فكرة ذات إيقاع عليها أن تعطي هذا الإيقاع شكل الشيء الذي تتحدّث عنه، وأن تنقل مجمل هيئة هذا الشيء عارية، مباشرة، كأنها منبثقة من الذهن. هكذا «يبرهن» الأدب على قيمته: فلا مبرّر آخر للكتابة على الورق [57].

«البرهان» - والكلمة شائعة لدى مالارميه - الذي يجب على الأدب تقديمه لا صلة له بمشروع محاكاة العالم الحقيقي، ولو عن طريق الكتابة الرموزية أو القصائد التصويرية؛ بل يكمن في القدرة على خلق واقع جوهري لا تنكشف حقيقته إلا بمقارنته بنفسه.

هذا هو طراز الواقع الذي حلم به مالارميه حين بدأ «الكتاب» الذي وُلدت فكرته عام ١٨٦٦ والذي عمل فيه بصورة متواصلة بعد ذلك، وخصوصاً من سنة ١٨٧٣ إلى سنة ١٨٨٥، ومن ١٨٩٢/١٨٩٣حتى وفاته. ويذكر جاك شيرر في مقدمة الطبعة التي أعدّها للأوراق التي كتبها مالارميه في إطار مشروع الكتاب (وعددها مائتا ورقة وورقتان):

في النظام الأدبي لا بد لـ «الكتاب» من أن يبيّن واقعه من خلال «برهان». وفكرة البرهان هي نتيجة مباشرة لفكرة المقابلة والتشابه. ففي غياب التشابه الخارجي، أي التماثل، يجب أن يجد «الكتاب» في نفسه مظهرين متلاقيين؛ فإن تلاقيا فهذا دليل على وجود شيء من الحقيقة في هذه اللعبة؛ ووجود نقطة التقاء سيبين موضوعية ما نحن بصدده. [...] أما «الكتاب» فهو حقيقيٌ بمقدار ما يطابق نفسه، وإلا فهو مجرد فانتازيا، أو مقامرة من أولي واجبات الأدب إبطالها [٥٨].

وهكذا فإن ما يحاول مالارميه تأكيده وتحقيقه هو نوع من المباشرة المطلقة ـ والموضوعية تماماً ـ في الأثر: فلا يمكن لـ «الكتاب» أن يكون إلا بشرطين: ألا يدين بشيء لشخصية المؤلف الذاتية ـ «الأثر الصافي يفرض اختفاء صوت الشاعر وترْك المبادرة للكلمات» [٥٩] ـ وأن «يقطع تماماً كل صلة له بالمناسبة» [٦٠].

هكذا نتبين ما يميّز مالارميه عن هيغو أو بودلير: لم يعد التماثل بين الأثر والعالم قائماً على علاقة التشابه بين التمثيل وموضوع التمثيل، ولا على علاقة التقابل بين بنية الإنسان وبنية الكون، بل على كون الأثر «موجوداً» وأن العالم «موجود». وبهذا المعنى يتجاوز «الكتاب» الذي حلم به مالارميه ـ وكتب بعضاً منه ـ المشروع الذي شكلته سونيته yx، لأن هذه «السونيته التي ترمز إلى نفسها» [٦١] لا تستبعد وجود صلة بين عالمين بفضل «مرآة نجمية ومبهمة معلقة في قلب الدب الأكبر تربط هذا المنزل الذي هجره العالم بالسماء وحدها» [٦٢]. وبهذا المعنى أيضاً يتجاوز «الكتاب» المحاولة التي يمثلها «رمية نرد».

المعرفة والكليّة

من القصائد العشر المنشورة في «البرناس المعاصر» في ١٢مايو ١٨٦٦ إلى الأوراق المكتوبة بقصد تأليف «الكتاب»، يمثّل عمل مالارميه حالة قصوى من حالات تأليف الأثر ككليّة تفرض استبعاد كل ما يمتّ إلى الذات المبدعة. وهكذا يصبح الأثر «مشهداً للمادة الواعية لوجودها، ولكنّ المندفعة قسراً في حلم تعرف أنه منفصل عنها» [٦٣]:



فكّري فكّر نفسه، وتوصّل إلى مفهوم صاف. [...] أنا لم أعد شخصا. فلستُ اسطفان الذي عرفته- بل أنا استعداد الكون الروحي ليرى نفسه وينمو عبر ما كان أنا[٦٤].

ولكن هذا التوق إلى الكلية يحمل، كما يرى إيف بونفوا، شيئا قريبا، في جانب ما، من «بنى الفكر القديم الكبرى»[٦٥]، كما تمثّلت في النظرة إلى العالم في القرون الوسطى. ففي ذلك العصر «كان الفكر قادرا على تمثّل العالم من خلال مظاهره [...] وكان يكفي أن نعمّق قراءتنا للعلامات لكي نصل إلى اختيار الوحدة مع البقاء على مستوى الوقائع الحسية: وهذا الاختيار هو الذي أطلق عليه مالارميه في نصوصه الأولى اسم النشوة»[٦٦]. ولا شك في أن مالارميه تنبّه سريعا إلى أنه لم يعد من الممكن القبول بالـ«معرفة من الداخل»، وأن عليه من الآن فصاعدا «المرور بالأصناف وبعوالم التفكير السائدة في عصره والتي ترى الشيء مجرد غرض، أو مادة ذات قياس بسيط»[٦٧].

ولكن مالارميه لم يتخلّ تماما، على ما يبدو، خلال بلورة مفهوم مادي للمعرفة، عن إمكان تصوّر التناهي على طريقة ما أسماه بودلير «التماثل الشامل»[٦٨]، على اعتبار أن تكوين الشكل الصافي للوردة «الغائبة عن كل باقة»[٦٩]، ولجوهرها ينطلق من تجربة حسية. ومن عدم الرضى عن هذه التجربة. لسنا إذن بعيدين عن النظرة القروسطية بالقدر الذي نتوقعه: «النشوة خلصتنا من التناهي، ولكن التناهي كان طريق النشوة»[٧٠]. فضلا عن ذلك، اعتقد مالارميه، كما كتب بونفوا، أن «التعبير عن جوهر الكون يظل ممكنا في الآثار المقبلة لبعض الشعراء»[٧١]. وإلى هذا يضاف التوق إلى الكليّة.

والحال أن العلم الحديث يتكوّن في سياق رفض هذا التماثل، أو في سياق تأكيد استحالته. ولا شك في أن النقد الأدبي أو الفني يتمسك عمدا باحتمال وجود تماثل بين بنية الأثر وبنية العالم وبأن الأولى يمكن أن تفسر الأخرى. ولكن هذا الطرح يغفل منهج العلم وتقدّمه. وقد أشار هيرمان بروش إلى الفرق بين النهجين:

يمكننا أن نطلق على هذه الرغبة الكامنة في الشأن الأدبي، حين تظهر كفاية للجهد المبذول لتوسيع مدى الإدراك، اسم التلهّف إلى المعرفة، أو المسارعة لتجاوز المعرفة العقلية التي لا تتقدّم سوى خطوة خطوة والتي حين تصل إلى مبتغاها لا تحقق أبدا مثل هذه الكليّة[٧٢].

ويرى بروش أن الفرق قائم خصوصا في اعتقاد الكاتب أو الفنان بالقدرة على إيجاد جواب تام عن الأسئلة التي يطرحها الإنسان حول مصيره وموقعه في العالم. وفيما يظل العلم «دائما نظاما غير مكتمل، ودائما في طور التقدم»، يملك الفن ميزة هائلة وشبه سحرية، لا ليشكّل وحسب، بل ليعكس هذه الكليّة في كل فعل من أفعاله. ولا شك في أن الفن كفن هو أيضا نظام غير مكتمل، ولكنّ كل عمل فني بمفرده هو مرآة للكليّة، مرآة لـ «المثال» الكبير الذي هو فكرة النظام بكامله [٧٣].

مع ذلك ـ ومهما كانت وجهة نظر بروش في هذا الصدد، وهي ليست بديهية على كل حال ـ فإن فكرة المعرفة المتّجهة نحو الشمولية تنطوي على شيء من السذاجة و«تقليد القدامى» حسب تعبير إيف بونفوا.

ويتخذ هذا التقليد للقدامى وجهين يجدر التمييز بينهما، الأول يشدّد على المعرفة. وهذه هي حال كلوديل عندما حاول في كتابه «فن الشعر» أن يعادل بين نظام اللغة ونظام الكون. فاللغة، في بعدها التحليلي، تعمل كموشور يقسّم ألوان الشعاع الذي يعبره. وهذا التقسيم يرتد إلى نوع من الحرية الأساسية عند الإنسان الذي، على صورة خالقه، يملك القدرة على التسمية:

كل ما يندرج في الزمن يكون لازما لاكتمال تكوين ما يحيطه ويسبقه، وهو يجد خارج نفسه سبب وجوده الذي يتحقّق بوجوده. أُطلقُ اسم المعرفة، أولا، على ضرورة كل واحد ليكون جزءا؛ وثانيا، على حرية المرء في أن يكون هذا الجزء وأن يخلق موقعه بنفسه داخل المجموع؛ وثالثا، على الارتداد، وهو أن يعرف المرء ما صنع [٧٤].

ولكن هذه الحرية التي يعترف كلوديل للإنسان بها خاضعة لنظام العالم، ووظيفةُ فعل القول تأكيدُها. وهذا الفعل يبيّن أولا أن «لا شيء يقوم من نفسه بل من علاقات لا تحصى مع كل الأشياء الأخرى» [٧٥]. ويشير كلوديل أيضا إلى دوام المعنى:

عندما أقول «الجرذ» أو «الشمس» فإني أضع مكان القارض أو النجم، مكان هذا الجرذ الخارج من القمامة، مكان شمس المدينة أو الريف، قيمته، العلامة التي تُدرج تحتها كلّ الانطباعات التي بوسعه أن يزوّدنا بها. مع الكلمة، أصبح سيد الشيء الذي تمثّله، أستطيع أن أحمل هذا الشيء معي حيثما أشاء، أستطيع أن أتصرّف به كما لو كان هذا الشيء هنا. أن نسمّي

الشيء، معناه أن نكرّره باختصار، أن نستبدل بالوقت الذي يحتاج إليه ليكون، الوقت الذي نحتاج إليه لنتلفظ باسمه. وما يبقى من الشيء في العلامة التي هي كلمة، هو فقط «معناه»، قصدُه، ما يريد قوله ونقوله نحن بدلا منه. إنه هذا المعنى الذي نطابقه على ما عندنا، ونتمثّله فيصبح مادة «تفكيرنا».[...] كل «جملة» هي أولا بيان العلاقات، هي التوازن الذي نقيمه بيننا وبين الشيء، بين الذات والموضوع. إنها توازن التأثيرات التي نتعرض لها وننسبها إليها. إنها الحركة التي ندلّ بها أنفسنا إلى الأشياء وندلّ بها الأشياء إلينا. ولكنْ بإمكاننا أن نفعل أكثر من ذلك. فالكلمة ليست فقط صيغة الشيء، بل هي أيضا صورة عني كعارف بهذا الشيء. فعندما أضع «الكلب» في فكري فإني أعدّل في الحال، وأرتّب الصور والانطباعات المختلفة المتعلقة عندي بهذا الحيوان. وعندما أقول «الكلب ينبح»، فإن الكلب الموجود في ذهني هو الذي ينبح، الكلب الذي يمنحني قوة الفاعل؛ أكرّر الفعل باختصار فأصبح أنا الكاتب، والممثل [٧٦].

بهذا المعنى تكون المعرفة في مفهوم كلوديل، وعلى عكس نظرة باسكال، دعوة موجّهة إلى الإنسان ليعيد تمثيل عمل الخالق الأساسي والأبدي:

نحن لا نولد وحدنا - الولادة، في نهاية المطاف، معرفة. كل ولادة معرفة. لنفهم الأشياء، علينا أن نحفظ الكلمات، أي صورها التي تذوب على لساننا. علينا أن نعيد مضغ اللقمة الواضحة. فالقرابة بين الإدراك والانبثاق مؤكدة، وهي تربط في اللغات الثلاث بين genoumai، وgignôsko، nasci، gignere، novi، cognoscere، naître وconnaître. فكل ما في هذه الأفعال، حتى صيغ الشروع والمجهول الموزعة بين مشتقاتهما، يعبّر عن معنى [٧٧].

من نواح كثيرة تبدو الألفاظ التي طرحت بها السريالية مسألة العلاقة الممكنة بين الأدب والمعرفة مشابهة لما تقدّم. فبعدما انتقد أندريه بروتون عقلانية عصره التي لا تقدّم، في نظره، سوى صورة مشوهة للواقع لأنها لا تقدّم سوى السطح، رأى أن الأدب قادر على إيصالنا إلى واقع أرفع أو، إذا شئنا، أصدق:

ما زلنا نعيش تحت سلطة المنطق.[...] ولكن الوسائل المنطقية في أيامنا لا تُستخدم إلا لحل المسائل الثانوية. فالعقلانية المطلقة التي لم نزل رائجة لا تتيح سوى النظر في الوقائع المستخلصة من تجاربنا المباشرة. في المقابل،

يغيب عنا المنطق النافذ. ولا حاجة إلى أن نضيف أن للتجربة نفسها حدودا. فهي تدور في قفص تزداد صعوبة إخراجها منه، وتعتمد على النفع المباشر، وتحرسها الفطرة السليمة. وتحت راية الحضارة، وبحجة التقدّم. استطعنا أنْ نزيل من الأذهان كل ما يمتّ، خطأ أو صوابا، إلى الخرافة، وإلى الوهم، وأنْ نحرّم كلّ طريقة للبحث عن الحقيقة لا تتوافق مع المألوف [٧٨].

ويرى بروتون أن العالم يكتسب معناه عندما ننظر إليه «على مستوى التماثل»: «إن الأمر البديهي الوحيد في العالم، في نظري، هو الذي تستدعيه العلاقة المباشرة، الواضحة، الوقحة، التي تقوم، في ظروف معينة، بين شيء وشيء، والتي يتجنب الحس المشترك مواجهتها» [٧٩].

وعلى غرار «التماثل الصوفي» يتجاوز «التماثل الشعري»

قوانين الاستنتاج ليجعل الذهن يدرك التبعية المتبادلة بين موضوعي التفكير القائمين على مستويين مختلفين، واللذين يعجز منطق الذهن عن إقامة جسر بينهما، بل يقاوم مسبقا إقامة أي نوع من الجسور [٨٠].

ولكن التماثل الشعري، خلافا للتماثل الآخر وبسبب «منهجه التجريبي»، يشدّد على الطابع المباشر لهذا العالم القابل وحده للوجود «ولا يخطر له لحظة أن يوجّه اكتشافاته نحو مجد حياة أخرى» [٨١]. وهكذا نجد عند بروتون مجددا هذا التوق إلى الكليّة الذي طبع التفكير الرومانسي بشدّة إلى حدّ اعتراف بروتون في Arcane 17 بأن:

للإيزوتيرية (مذهب الباطنية)، مع التحفّظ التام على مبدئها، فائدة عظيمة. فهي تحافظ على دينامية نظام التشبيه والحقل اللامحدود اللذين يتصرّف بهما الإنسان، وتضع في متناوله العلاقات القادرة على التقريب بين الأشياء المتباعدة جدا في الظاهر، وتكشف له جزئيا آلية الرمزية العامة [٨٢].

ولكن بروتون يتحفّظ على طبيعة واقع العالم هذا: فهل لهذا الواقع وجود خارج الفرد الذي يتأمله أو يحلّله أم لا وجود له إلا من خلال هذا الإنسان؟ نتذكر في هذا الصدد استشهاد بروتون ببركلي، في «ناديا». ونتذكّر هذه العبارة التي يمكن اعتبارها تعليقا عليه: «من يعيش؟ هل هو أنت، ناديا؟ هل صحيح أن الآخرة موجودة في هذه الدنيا؟ إني لا أسمعكِ. من يعيش؟ هل أنا وحدي؟ هل أنا نفسي» [٨٣].

قد يتخذ تقليد القديم، في المقابل، شكلاً آخر: شكل دائرة المعارف. وفي هذا المنظور لا تكون غاية الكاتب تأكيد علاقة المعرفة بنظام العالم، على طريقة كلوديل أو بروتون، بل محاولة إنتاج أثر يحتوي على كل المعارف البشرية.

هذه هي الغاية التي نسبها فلوبير إلى بطليه في «بوفار وبيكوشيه»[٨٤]، فقد سعيا إلى الاطلاع على مجمل معارف عصرهما، تطبيقا لتعريف كلمة «دائرة معارف»[٨٥]. وقد صوّرهما صاحب الرواية مهتمّين، على التوالي، بالزراعة (الفصل الثاني)، والكيمياء (الفصل الثالث)، وعلم الآثار (الفصل الرابع)، والأدب واللغة (الفصل الخامس)، وعلم السياسة (الفصل السادس)، والرياضة البدنية والفلسفة واستحضار الأرواح (الفصل الثامن)، والدين (الفصل التاسع)، ويتردّد النقد إزاء المعنى الذي قصد الكاتب إعطاءه للمسار الذي سلكه بطلاه. فهل أراد فلوبير أن يهزأ من سذاجة من يعتقد بإمكان الإحاطة بمجمل المعارف، وأن يفضح من خلال ذلك الاعتقاد الراسخ بالتقدم الذي كان يطبع عصره؟ أم أراد أن يمثّل لنا، من منظور مأساوي في النهاية، استحالة كل معرفة حقيقية؟ تصعب الإجابة عن هذه الأسئلة، لأن فلوبير لم ينجز سوى الفصول العشرة الأولى التي تؤلف القسم الأول من مشروعه، مع ذلك يمكن الإشارة إلى أن شكّ بوفار وبيكوشيه المتزايد في العلم، ونبذ المجتمع البورجوازي الذي يعيشان فيه تدريجيا لهما يجعلهما قريبين من فلوبير نفسه:

كانت فوقيتهما الواضحة تجرح. دفاعهما عن أفكار لا أخلاقية جعل منهما فاسقين؛ ولُفّقتْ عليهما افتراءات. فنشأ في ذهنهما ميل مثير للشفقة، وصارا يريان الحماقة فلا يتسامحان فيها. وصارت الأشياء التافهة تثير حزنهما: دعايات صحافية، مظهر بورجوازي، فكرة حمقاء سمعاها صدفة. وحين يفكران بما يقال في قريتهما، وبوجود أشخاص آخرين من كولون ومارسكو وفورو يختلفون عن السابقين إلى حد التناقض، كانا يحسّان بأنهما يرزحان تحت ثقل الأرض كلها[٨٦].

فضلاً عن ذلك، يصعب التسليم بأن بوفار وبيكوشيه كانا شخصيتين تافهتين في ذهن فلوبير، لأن الفصلين الحادي عشر والثاني عشر مكوّنان أساساً مما أسماه فلوبير مراراً «النسخ»، أي مما دوّنته الشخصيتان من التناقضات والحماقات التي وجدتاها خلال القراءة التي رافقت مسيرتهما

كلها. وبالفعل، استند القسم الثاني من الرواية، الذي ينبغي أن يكون بمثل أهمية القسم الأول، إلى الملفات التي أعدها فلوبير والتي كانت تشمل، عند موته: السيناريوهات الصريحة، «مجموعة الحماقات»، «ألبوم المركيزة»، «معجم الأفكار الموروثة»، «فهرس الأفكار الراقية»[87]. وهناك ما يبرر الاعتقاد الذي شبته «الرسائل»، بأن فلوبير أراد تقديم هذا العمل الانتقائي الذي يتتبّع حماقات القرن كأنه، على مستوى الحكاية، من صنع شريكيه المتواطئين معه.

من جهة أخرى، وفي القسم المحرّر من الرواية، يتخذ هذا العمل شكل ما أسمته كلودين غوتوميرش «تجاورا تضاديا»، وهو أسلوب رسم فلوبير عن طريقه الفرق بين الكلمتين، ومنع كل محاولة للمصالحة بينهما؛ وفي الوقت نفسه، ظهرت الكلمتان في كمال التساوي، وأصبحتا متماثلتين في عيني القارئ: فما عاد هناك مجال للاختيار، ولم يبق سوى رفض الكل: وهنا براعة هذا الأسلوب. فالتجاورُ دون تعليق والقائمة الإحصائية التي هي له بمنزلة الشكل المضخّم يجعلان القارئ من دون دليل يهديه. [...] فالشخصيتان في الرواية نسختان عن المؤلف، لا لأنهما ناطقتان باسمه بل بسبب نشاطهما نفسه. فهما، مثله، تدوّنان الحماقات بلا نهاية، بما فيها تلك التي دوّنها فلوبير: وهما مثله تكتبان كتابا لتثبتا أن الكتب لا تساوي شيئا. وهنالك مفارقة إضافية وأخيرة، إذا كان «بوفار» كتابا فاشلا تكون فكرته غير مؤكدة، وإذا كان ناجحا تكون الفكرة غير مؤكدة أيضا. في رواية فلوبير الأخيرة يعود المعنى على نفسه إلى ما لا نهاية[88].

تشكل رواية «بوفار وبيكوشيه» إذن حالة قصوى لما يمكن تسميته الإلحاد الموسوعي، من دون أن نعرف تماما إن كان الروائي يشكّ في عملية المعرفة أو في العناصر الإيجابية التي تدخل في تكوينها.

في المقابل، استبعد كتّاب آخرون هذا النوع من التساؤل جملة، وحاولوا أن يكتبوا، من دون مزاج خاص، مؤلفات ذات طبيعة موسوعية. هذه هي حال دانيل ديفو (١٦٦٠ ـ ١٧٣١)، مثلا، الذي يشكّل كتابه الشهير «روبنسون كروزو» (١٧١٩) نموذجا للكتاب الذي يعرض ـ في إطار تجربة جرت في مكان مغلق (جزيرة) ووقت محدود ـ تكوين المعرفة البشرية، و«إعادة استنباط البنيات الأساسية انطلاقا من الجهد الفردي»[89]، وبناء المجتمع بدءا من لقاء روبنسون وفندريدي.

وهذه هي حال جول فيرن (١٨٢٨_ ١٩٠٥) أيضا الذي اتخذ عمله منذ لقائه بهتزل عام ١٨٦٢، شكل الاستكشاف المنظّم لمعارف عصره. وقد نبّه الناشر في فاتحة كتاب «رحلات ومغامرات الكابتن هاتراس» (١٨٦٦) إلى أن العمل المنشور والذي سينشر سيعتمد خطة عامة واسعة:

إن الكتب المنشورة وتلك التي هي في طريقها إلى النشر ستعتمد في مجملها الخطة التي صمّمها المؤلف حين وضع لكتابه عنوانا فرعيا هو «رحلات في العوالم المعلومة والمجهولة». فالغاية، في الواقع، هي اختصار كل المعارف الجغرافية والجيولوجية والفيزيائية والفلكية التي جمعها العلم الحديث، وكتابة تاريخ الكون بأسلوب خاص جذّاب ومثير [٩٠].

وكما هي الحال في قصة «روبنسون كروزو» لديفو، تعتمد إعادة تكوين المعرفة البشرية وعرضها أمام القراء طريقة الرحلة، أي طريقة «الجولة». ولكنّ مع فارق يستحق الذكر: سعى ديفو إلى موسوعية مكثّفة، في إطار محدود هو جزيرة مهجورة، مع أن بطله استفاد بالتأكيد من موارد كثيرة وجدها في حطام سفينة غارقة؛ بينما سعى جول فيرن إلى عمل موسوعي واسع، فجعل أبطاله يسافرون في رحلات طويلة. مع ذلك، قد يكون فيرن تنبّه إلى أن عليه، إضافة إلى تقديم معلومات عصره الإيجابية، أن يعرض تكوّن المعرفة والاختراع العلمي. فحاول، على الأرجح، تلبية هذه الرغبة من خلال قصة «الجزيرة السحرية» (١٨٧٤) التي تعادل عنده، كما يقول ميشال تورنيه، «قصة روبنسون كروزو، [...]، والتي تحدّى بها بطل ديفو المولود قبله بخمسين عاما» [٩١]. «التحدّي» الذي أطلقه جول فيرن تمثّل بأن أبطاله الخمسة الناجين ـ بعدما تحطّم منطادهم فوق الجزيرة يختلفون عن روبنسون الذي استفاد من موارد السفينة المحطّمة والجزيرة الخضراء الغنية بالطرائد، بأن مواردهم تقتصر على «جزيرة صخرية تضربها الأمواج». ولكنّ بينهم «سيروس سميث» [٩٢]، المهندس ـ وهذه صفة رائعة تختلط فيها العبقرية والحذق ـ والبطل الجولفيرني بامتياز الذي يجسّد انتصار العلوم التطبيقية والتقنيات» [٩٣]. والذي سيحوّل الجزيرة إلى مجمّع صناعي حقيقي ينتج مواد البناء، ويستخرج المعادن ويصهرها، وينتج الكهرباء، ويصنّع تشكيلة من المنتجات الكيميائية.

ويبرز منظور عرض المعارف على الطريقة الموسوعية أيضا وبطريقة معبّرة في كتاب ج. برونو (١٨٣٣ ـ ١٩٢٣) الشهير «جولة ولدين في أنحاء فرنسا» الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٨٧٧ [٩٤]، وهذه الرواية المدرسية التي كُتبت في أجواء هزيمة ١٨٧١ وبداية الجمهورية الثالثة، تصوّر في ١٢٧ فصلا، رحلة أخوين يتيمين، أندريه وجوليان، في الرابعة عشرة والسابعة من عمرهما، بعدما هجرا مدينتهما فالسبورغ إثر ضم ألمانيا لها. هجرا ليبقيا فرنسيّين وليجدا عمّهما المقيم في مرسيليا. وطبْقا لقواعد النوع، تواجه البطلين الصغيرين مجموعة من العقبات والأعداء وينجحان دائما في الإفلات بفضل روح خيّرة تنقذهما من الخطر. وكما يقول مارك سوريانو، «العناية تسهر عليهما، وترسل إليهما في الوقت اللازم زورو Zorro مناسبا» [٩٥]. واستغلت ج. برونو هذا الحافز، ورعت بمهارة مصالح قرائها الصغار الذين تماهوا منذ أكثر من قرن بجوليان وأندريه فتقاسموا المخاوف والأفراح والأخطاء مع هذين «الولدين/الراشديْن اللذين قاما بأعمال كبيرة وتعرّضا لأخطار حقيقية» [٩٦].

لم يكن قصد المؤلفة كتابة رواية مغامرات، بل أن تكشف. فصلا بعد فصل، التكوّن التدريجي للمعرفة التي اكتسبها جوليان وأندريه طوال رحلتهما.

يقوم فعل التعلّم على السيْر، والخط الدائري الذي اتبعه البطلان يكرّر الخط الذي سلكه أصحاب الحرف قديما حين كانوا يجوبون فرنسا من الشرق إلى الغرب للتدرّب. هذا التدرُّب ينتهي إلى تحصيل معرفة يمكن وصفها بالمحسوسة لأن الملاحظة والممارسة تمثلان فيها الدور الأساسي، طبقا لمنطق «دروس الأشياء». مع ذلك، هناك جزء مهم من هذه المعرفة منقول بوساطة الحكايات التي سمعها أندريه وجوليان: سير العظماء، معارض الاختراعات، التعريف بمدينة أو منطقة، تفسير الظواهر الطبيعية، وصف المميزات الجغرافية... إلخ.

من جهة أخرى، ساهم الشكل الموسوعي الذي اعتمدته برونو لعرض المعرفة في منح هذه المعرفة طابعا خاصا. فالطريقة التي اختارتها الكاتبة أدّت بها إلى تفضيل الجغرافيا على التاريخ بوضوح، وهذا التوجّه يستجيب جيدا لرغبتها في بيان كيفية استيعاب هذين الجوّالين الشابيْن لأرض فرنسا الوطنية وكيفية إدراكهما لوحدتها العميقة. والرواية تجري كما لو كان ينبغي

ابعاد ازمات التاريخ الكبرى - عند صدور الطبعة الأولى كان قد مرّ على الثورة أقل من قرن، وكانت حكومة باريس الثورية قريبة العهد جدا - عن انتباه التلامذة لمصلحة نظرة تشدّد على «خلود» فرنسا وكمال المساحة التي تكوّنها. أما تاريخ فرنسا فلا يظهر إلا من خلال حياة المشاهير الذين وضعوا النقاط على حروفه: فسِيَر السيدة فوييه هي الهدايا التي علّقتها على شجرة الميلاد الوطنية، هدايا متلألئة ولكنها قابلة للانتزاع، ولا يربط بينها سوى البريق.[...] أما التشابه بين حكاية «جولة ولدين في أنحاء فرنسا»، التي تميل إلى المدرسة العلمانية، والحكاية التي تعرضها المدرسة المقابلة فلا يعود إلى رغبة السيدة فوييه بزيادة مبيعات كتابها: فما يهم هذه السيدة ليس رواية التاريخ، بل التحرّي عن أشكال البطولة الفرنسية. فهي لا ترتّب الشخصيات البارزة بحسب الزمن، بل بحسب الدائرة التي تحيط بفرنسا لا لتعظّم تاريخها بل لتحتفي بخلودها[٩٧].

في هذا المنظور، ليس للفوارق الجغرافية التي يصادفها الولدان سوى أهمية نسبية، لأنها تندرج في وحدة جغرافية قائمة في قلب مشروع الجمهورية. ففي الفندق الريفي (الفصل السابع والسبعين) لا يفهم الولدان كلمة واحدة مما يقال، لأن الناس جميعا يتكلمون بالأوكستانية. ولكن أندريه يسارع إلى طمأنة أخيه الصغير: «هذا لأنهم لم يتمكنوا من الذهاب إلى المدرسة. ولكن بعد سنوات قليلة لن يبقى الحال كذلك، وسيتكلم الناس في فرنسا كلها لغة الوطن»[٩٨]. وتأكدت صحة هذا الكلام عند عودة الأطفال من المدرسة.

في المقابل، ساعد الدافع إلى الرحلة الولدين على أن يدركا أن فرنسا ليست مجموعة من الأراضي المنعزلة في خصوصياتها اللغوية والملبسية والعرقية، بل هي فضاء ترتبط أجزاؤه كلها بطريق، بسكة حديد، بقناة ماء، أو بنهر:

يمكننا أن نربط كل مناطق فرنسا الواحدة بالأخرى فتتبادل نتيجة لذلك صفاتها ونتاجها. فمقاطعة بريتاني بعيدة جدا. ولكن البقر البريتاني منتشر في فرنسا كلها، ومقاطعة بيرنسون تحدّد الساعة لكل الفرنسيين. والبرهان على أن فرنسا مصنوعة من قماش واحد، و«يتماسك» فيها السكان والأماكن، يقدمه أندريه وجوليان بأنفسهما خلال المسير[٩٩].

أما أثرُ شبكة المواصلات فيوضّحه الكتاب بالصور التي تمثّل لوحات أو سفنا أو سكك حديد ـ بما في ذلك قطار الأنفاق في باريس في طبعة عام ١٩٠٥ـ ويعزّزه بما قيل عن الوحدة الإدارية وعن الطابع العالمي للقانون. ففي الفصل السابع والسبعين، يخص الكاتب ميرابو بثلاثة أسطر، ثم يتذكّر غريمه بورتاليس أحد محرّري القانون المدني، فيستغل المناسبة ليعرّف معنى القانون ويشير إلى أن «القانون الفرنسي هو أحد مفاخر أمتنا. وأن سائر شعوب أوروبا استعارت منا أهم ما لديها من قوانين»[١٠٠]. وفي الحاشية صورة تمثّل مدرسة الحقوق في باريس مع تعليق يبين أن في فرنسا « ١٣ كلية للحقوق».

«جولة ولدين في أنحاء فرنسا» هو إذن هذا الكتاب الشامل الذي، كما كتب جاك ومنى أزوف،

يتذوقه الراشدون والأولاد، وتدرّسه المدارس الدينية والعلمانية، ويتعرّض للنقد من يساره ويمينه [١٠١]، وهو قادر على خلط الأنواع، ومستويات الكلام، وهو رواية تعليمية، ومبحث في السعادة، وكتاب يعلّم ملء الأوراق الإدارية، والعناية بالبقر، والتدبّر في مركز البريد، في آن واحد. إنه نصّ صالح لكل شيء. يرافقه كتاب معلّم يضاعف حجم كل فصل بسيل من الأسئلة التي تزيد من طابعه الموسوعي. فمن خلال طرح الأسئلة المناسبة على الولد، يمكننا استخدام هذا الكتاب ككتاب مدرسي في الجغرافيا، وملخّص في الأخلاق، وكتاب في علوم الطبيعة، وكمدخل إلى المبادئ العامة في القانون الفرنسي الذي لا يعذر أحد على جهله [١٠٢].

هذا الكتاب يضم كل الكتب ويشكّل مكتبة وحده، وهذا يصح لدى الكثير من الراشدين الذين لم يحتفظوا من الكتب المدرسية إلا بكتاب «جولة ولدين في فرنسا».

لهذا لا يمكن اعتبار هذا العمل بمنزلة ركام من المعارف المحصورة في كتاب والضرورية للفرنسيين في ذلك الزمن. فبعد التأمل في مختلف أساليب إيجاز المعرفة كتبت ج. برونو موسوعتها بشكل حكاية. والحال، كما كتب ايمانويل فريس أن الطريقة الموسوعية تندرج في التقليد الغربي الذي، منذ التوراة، يقيم مقارنة دائرية بين «الكتاب» و«كتاب الكون». ويمكن قراءة فعل الحلق عبر هاتين الوجهتين المتقابلتين دائما: كلام الله يندرج في كتابه ويصنع

الكون في الوقت نفسه. سيان أن تفهم الكتاب لتفهم الكون، أو أن تفسر الكون لتدرك الرسالة الإلهية فيه. وهذا اليقين أو هذه البديهة بشأن «قابلية الكون للفهم»، التي تعلمنت تدريجا بدءا من عصر النهضة، جعلت الكتاب والكون صادرين عن مبدأ واحد وبالتالي قابلين للدخول في منافسة: فبوسع الكتاب أن يصبح كونا، كما بوسع الكون أن ينطوي في كتاب [١٠٣].

وهكذا يقوم كتاب برونو على الإشارة الدائمة إلى التماثل بين الإنسان والكون. ولكن هذا التماثل، على الرغم من الخيار الواقعي المعتمد في نوع الرواية المدرسية، لا ينتمي تماما إلى المحاكاة. ونحن نراه خصوصا من خلال الدور الذي تمثله الخرائط الجغرافية في كتاب «جولة ولدين في أنحاء فرنسا». وبالفعل، كثيرا ما يتبين أندريه وجوليان، في هذه المرحلة أو تلك، أن ما يريانه على الأرض مؤكد في الخريطة؛ وهما يعرفان بالمقابل أن ما تبيّنه الخريطة سيتأكد عند بلوغهما المكان المقصود. هذه الحركة الذهنية المتواصلة تجعل من الخريطة الجغرافية حقيقة من طراز رفيع ووسيلة أساسية في عملية التعلّم. فقراءة الخريطة تسمح بتحويل تجربة النظر المباشرة إلى دورة عقلية ومجرّدة، ثم بـ «التعرف» على الذات في المكان. هنا أيضا يندرج الانتقال من الكون إلى الإنسان، ومن التمثل التقليدي إلى الممارسة الحية، ومن الكتاب إلى الكون، في المشروع الموسوعي الذي تحمله الرواية المدرسية. ففي المرحلة الأولى يحوّل الواقع المحسوس النتوء إلى حاجز. [...] ثم يأتي زمن التجريد النظري والتحليل العقلي فيخلق حركة ذهاب وإياب ثابتة من المشهد إلى الخريطة، ومن التجربة الحية إلى خط السير المصمّم والمنفذ [١٠٤].

بهذا تكون الخريطة «أحد محركات تنظيم الحكاية ونقل المعارف، بل تتحوّل إلى مبدأ سردي وجمالي» [١٠٥]. فتدخلنا، بهذه الصفة، إلى مسألة فلسفية مهمة تتعلّق بطبيعة «الواقع»: فالواقع يصبح أخيرا في الكتاب، وفي التمثيل الجغرافي الذي يقدّمه، أكثر مما هو في إدراك الولدين المباشر للعالم المحسوس. هذا فضلا عن فكرة أن فرنسا تمثل مساحة مثالية: فهي تربط الشمال بالجنوب، والشرق بالغرب، وهي تسبح في مياه بحر الشمال وبحر المانش والمحيط الأطلسي والبحر المتوسط، وهي تضم في داخلها نتاجا متنوعا ومتكاملا من المطبخ بالزيت إلى المطبخ بالزبدة، و«الشخصيات البارزة» فيها ينتمون إلى كل المقاطعات القديمة، ولها شكل هندسي تام تقريبا

كما لو أن العناية الإلهية ترعى انطلاقها منذ القدم. وهذا هو على الأرجح المعنى الذي تحمله الحلقة التي تختم الرواية والتي تذكر المشرك الذي يتأسس في مزرعة غرانلاند، والذي يجمع كل فضائل الأمة. وخلافا لما يخطر لنا للوهلة الأولى، تبدو السيدة فوييه في النهاية قريبة من كلوديل الذي ضمّن كتابه «فن الشعر» تأملاته في طبيعة العلامة اللغوية وعلاقتها بالواقع. وهذه هي إحدى مفارقات «جولة ولدين في أنحاء فرنسا». وهي تكشف هذا الموقف ببساطة عندما تقتحم، بعد السطور الأخيرة من الرواية، خريطة لفرنسا تسمح باستذكار إجمالي لخط السير الذي سلكه البطلان وتؤثر فيها استخدام أسماء المقاطعات القديمة على أسماء المحافظات الجديدة التي كثيرا ما تكرّر ذكرها في النصّ. وبهذا تنبّه إلى أن فرنسا هي فكرة قبل كل شيء، بل أكثر من ذلك، هي مثال مع ما تفرضه هذه الكلمة على الصعيد الأخلاقي والإبستمولوجي. فما نراه في المرحلة النهائية من القراءة هو إشكالية تحيل إلى عملية يتحوّل من خلالها التنوع إلى وحدة.

قضايا المعرفة

شدّد بول فاليري (١٨٧١-١٩٤٥) مرارا على ضرورة الاهتمام بالبعد اللغوي للأدب. فكتب في الجزء الأول من كتاب «Tel quel» خرافات أدبية. أطلقت هذه العبارة على كل المعتقدات التي تشترك في تجاهل العامل اللغوي في الأدب»[١٠٦]. وفي مقطع نشره في الجزء الثاني من الكتاب صاغ فاليري تحديده الشهير: «القصيدة، هي هذا التردّد المتواصل بين الصوت والمعنى»[١٠٧]. بعد ذلك استنتج من هذه الخواطر فكرة عامة تتعلق بتطوّر الأدب المنقسم دائما، منذ أقدم مظاهره، بين قطبين:

يترجّح الأدب أيضا بين الواقعية والاسمانية nominalisme - بين الاعتقاد بفكرة الوصف الصحيح، بخلق الأشياء بالكلمات - والتلاعب الحر بالألفاظ. لا علاقة أوثق من علاقة زولا وبوفيل حين كان يفصل بينهما نصف ساعة من الوقت، من شارع إيبرون إلى شارع دُويه [١٠٨].

ومع أن طرح فاليري يحمل بعض الفروق الدقيقة، لأنه لا يمكن وضع «الصوت» و«الاسمانية» على مستوى واحد، فإنه يثير هنا مسألة معنى الأثر الأدبي ويشكّك في قدرة هذا الأثر على حمل مضمون تصوّري.

وهو يباشر بالسؤال عن طبيعة ما نواجه عندما نكون أمام أثر أدبي. ونكتفي هنا بمثل واحد: ما المقصود من قصيدة هيغو التي تختم مجموعتها: «شموس أوراق الخريف المائلة إلى المغيب»؟

غربت الشمس هذا المساء في السحب.
غدا تأتي العاصفة، والمساء، والليل؛
ثم الفجر، وضياؤه كالبخار المحقون
ثم الليالي، ثم النُّهُر، والزمان لا ينقضي.
هذه الأيام كلها تمرّ، تمرّ زرافات
فوق سطوح البحار، فوق سفوح الجبال،
فوق أنهار الفضة، فوق الغابات حيث يحوم
ما يشبه النشيد الغامض لأحبائنا الأموات.
صفحة المياه، وقمم الجبال
المجعّدة دون أن تشيخ، والغابات الدائمة الاخضرار
ستجدد شبابها؛ ونهر الحقول
سيأخذ المياه دوما من الجبال ويقدّمها للبحار.
أما أنا، ففي كل يوم يزداد انحناء رأسي،
أسير، وحين تبرّدني هذه الشمس الفرحة،
انصرف قريبا، وسط الغبطة،
من دون أن ينقص العالمَ الواسع والسعيد شيء [١٠٩].

لا شك في أنه يمكننا دائما أن نلاحظ أن الشاعر يعود، من خلال سلسلة من المتوازيات، إلى الموضوع المطروق المتعلق بالمقابلة بين خلود الطبيعة وقصر الحياة البشرية المحكومة بالشيخوخة والموت. ولكن لو تجاوزنا موقف المعلّق وقرأنا القصيدة قراءة حقّة، أي بصوت عال، لنا وللآخرين، لاكتشفنا أن كل ما في النص يقود إلى البيت الأخير. على هذا المستوى، هل سيبقى للقصيدة «معنى» يمكن تحويله إلى مضمون فكري؟ لقد دخلنا تماما، في الواقع، في عالم برليوز؟

على هذا، فإن الأثر الأدبي، وهو «تردّد متواصل بين الصوت والمعنى»، لا يمكنه التخلّي تماما عن التعبير عن المعرفة [١١٠]، خلافا لبعض التجارب التي تحاول التعامل مع الدال وحده، كتجربة الشعر الحرّفي. وتختلف المعرفة

المقصودة هنا عن المعرفة الواضحة التي يقدّمها المنظور الشامل الذي يشبّه الأثر الأدبي بالكون، أو المنظور الموسوعي الذي يحاول أن يجعل من الأثر مجموعاً من المعارف البشرية. فبعيداً عن، أو على الرغم من الأشكال التي درسناها، يمكن للأثر الأدبي أيضاً، من خلال النصوص التي ما زالت موضع إشكال لصعوبة ردّها إلى الطابع التعليمي، أن يكون مكاناً لإنتاج معرفة مبعثرة مجزأة لا تتدرج في أي سعي منهجي.

ونعرض بعض الأمثلة التي يمكنها توضيح هذه العملية التي نراها أساسية في مسألة العلاقة بين الأدب والمعرفة. كتب بودلير في قصيدته «الجمهور»:

الجمهور، الوحدة: كلمتان متساويتان يمكن للشاعر النشط والمنتج أن يحوّل الواحدة إلى الأخرى. من لا يعرف أن يملأ وحدته لا يعرف أن يكون وحيداً داخل جمهور منشغل. الشاعر يتمتع بهذه الميزة التي لا تقارن وهي أن يكون ذاتّه وغيره معاً. فهو يدخل حين يشاء في شخصية كل واحد، كتلك الأرواح التائهة الباحثة عن جسد. كل شيء أمامه خلاء، وإن بدت بعض الأماكن مغلقة في وجهه فلأنها لا تستحق الزيارة في نظره [١٢١].

نحن هنا أمام نصّ يرفض، ظاهرياً، السمات المتعارف عليها في الشعر (الصور، ولو لم تكن غائبة، الإيقاع، المفردات الخاصة) ويعتمد نبرة النثر المستعمل في الأبحاث، وحتى في المباحث.

ولا بد أن تدهشنا طريقة بودلير في الإصرار على استنتاج «قانون» حول المقدرة النفسية والعقلية للشاعر القادر على تحويل المفاهيم المتناقضة مبدئيا الواحدة إلى الأخرى، وعلى إقامة معادلة بينهما، وعلى أن يكون ذاتّه وغيره معاً. وقد يعترض معترضٌ بالقول إن هذا «القانون» ليس في النهاية سوى تأكيد، لأنه خلافاً لقوانين العلم حول العالم المادي والاجتماعي، لا يستند إلى أي اختبار للتثبّت. ولكن هذا غير أكيد، لأن سائر المجموعة، مثل «أزهار الشر»، «تبين» بطريقة معينة وفي العديد من القصائد، ما هو معلن حول تعدّد شخصية الفنان وضرورة هذا التعدّد الدائم كشرط لكل نشاط فني [١٢٢].

في مقطع قصير من رواية «الأبله» علّق دويستوفسكي (١٨٢١-١٨٨١) على صحة بطله فقال:

كانت الأزمة التي أصابته في الليلة السابقة خفيفة: فباستثناء السويداء وشيء من الثقل في الرأس وألم في الأطراف، لم يكن يشعر بأي انزعاج. وكان دماغه يعمل جيدا ولو أن نفسه كانت مريضة [١١٣].

في الظاهر وخلافا لبودلير، لا يحاول دويستوفسكي هنا أن يبرز قانونا عاما. فكلامه كلام روائي عليم يطلعنا، على الطريقة التقليدية، بما يحدث في داخل الشخصية الروائية، ولكنه، انطلاقا من هذه الحالة الخاصة، يفتح أمام الفكر منظورا خصبا جدا. فالتضاد بين مستويي المرض، «الدماغ» والنفس، يحمل على التأمل في طبيعة المرض العقلي وأسبابه، بعد التشديد الواضح على الفرق بين ما يعود إلى علم الأعصاب - هنا داء النقطة - وما يعود إلى علم النفس المرضي. هناك نوعان من المرض، مرض الدماغ ومرض النفس، ونوعان خصوصيان من آلام إنسان: بسطور قليلة رسم دويستوفسكي كل إشكالية المرض العقلي كما بيّنه تاريخ الطب من العصور اليونانية والشرقية القديمة إلى فرويد وخلفائه وخصومه، وكشف ترجّح التفسير والعلاج بين النموذج النفسي والنموذج العُضواني.

ووصف جو بوسكيه (١٨٩٧- ١٩٥٠) مرارا الحدث المأساوي الذي تعرض له إبان الحرب العالمية الأولى، في ٢٧ مايو ١٩١٨، الذي جعل منه شاعرا، وقد روى هذا الحدث في كتابه «رسائل إلى السمكة الذهبية»:

اخترقتني رصاصة من جهة إلى جهة، ومن حسن حظي أني بقيت بلا حراك. الجرح العصبي نفسه أدى إلى التهاب كلوي. [...] عشت في هاجس الموت قبل بلوغي الأربعين. إني أمحو هذه الفكرة: فالإنسان الذي ولد فيّ يوم أصبحتُ صار اليوم في العشرين. وهو ولد ليفهمك، ليتقاسم معك الحياة. وجدتُ الميل الرائع إلى الفرح، الذي كان قويا في حداثتي، والذي عليّ أن أتعامل معه بحذر بالغ مراعاة لصحتي [١١٤].

أصيب جو بوسكيه برصاصة في النخاع الشوكي أبقت أطرافه السفلى مشلولة إلى نهاية حياته، وحكمت عليه بألا يغادر غرفته في شارع فردان - أيّ رمزٍ! - في كاركاسون. ولكن هذا الموت الجسدي، والنفسي على الأرجح، الذي حكم به الطب على شاب في التاسعة عشرة حوّله بوسكيه بعد ذلك إلى ولادة جديدة رائعة. فهذا الرجل المحروم من بدنه، والذي يعاني أوجاعا دائمة يخففها بالأفيون، كتب عملا ضخما ربما هو الأهم في القرن العشرين [١١٥]. وجاء هذا العمل امتدادا

لـ «العصر الذهبي»[١٦٦] للأدب الأوكستاني، وموقّعا وفق جدلية falsa amor و fina amor، وجدلية[١٦٧] trobar leu, trobar clus et trobar ric إنه عمل عاشق متيّم بالنساء الخياليات وبالنساء الحقيقيات، وبينهنّ المرأة التي أسماها السمكة الذهبية والتي طبعت بعمق السنوات الاثنتي عشرة الأخيرة من حياته.

التجربة التي يرويها جو بوسكيه لصديقته لا صلة لها بأي موقف يرمي إلى تقديس الألم من منظور مسيحي أو رواقي. فهذه الحكاية تتحدث عن شيء مختلف تماما، وتطرح أساسا مسألة العلاقة التي يمكن أن تقوم بين الجسد والوعي، وبين الجسد والحب. لا روحانية هناء السلامة الجسدية شرط الحياة العقلية كما هي شرط الحياة العاطفية. والحرمان من الجسد لم يمنع انطلاق هذه الحياة بشكل وبقوة لم يعهدهما الشاب من قبل. في المقابل يتضمّن النص تأملا طويلا في موضوع الحدود بين الحياة والموت، ويطرح سؤالا مزدوجا وأساسيا: متى يمكننا القول حقا إننا نولد أو إننا نموت؟ لماذا يتحوّل الموت في بعض الأحيان، كتلك التي عاشها بوسكيه، إلى ولادة جديدة؟

وفي قصيدة طويلة بعنوان «التعساء»، في الكتاب الخامس من «التأملات»، أعاد فيكتور هيغو تكوين موقف آدم وحوّاء فور مقتل هابيل تحت ضربات اخيه قابيل. قال:

كانا يحلمان، ساهيين، من غير سمع ولا نظر،

الأذن صمّاء عن هدير البحر الذي منه انطلق الإعصار،

كانا ينتحبان بصمت طوال الليل، في الظلام؛

جدّا الجنس البشري، كلاهما كان يبكي،

الأبُ يبكي هابيل، والأم قابيل[١٦٨]

هنا أيضا مثال معبّر على الطريقة التي يفتح بها نصّ قصير بابا لاشكالية غنية جدا. فالشاعر يصف ضنى الوالدين الأولين المسحوقين بمقتل أحد ولديْهما وبجريمة الولد الآخر في آن واحد. المشهد مفجع. وهيغو، المفتون بالجريمة والعقاب، يقابل بين هذين الوجهين من العذاب. ولكن البيت الأخير يقودنا إلى شيء آخر: الأب يبكي «هابيل» الضحية، والأم تبكي «قابيل» القاتل. ومن خلال هذه القسمة بين موقف الرجل وموقف المرأة يشير هيغو إلى نوع من خط انكسار يشقّ المجتمع منذ أقدم بداياته: فالرجل، لأنه أب، منح نفسه امتياز تجسيد القانون وتطبيقه؛ بينما

المرأة، لأنها آم. تعرف آن المجرم هو أيضا بائس. من جهة أخرى، إن قوة هذه الأبيات شديدة الفعالية لأن هيغو يعتمد صياغة لا تسمح بأن نؤكد إن كان ما يقدمه هو إثباتا لدور كلّ من الرجل والمرأة في المجتمعات البشرية أو هو، على العكس، تمنٍّ في هذا الشأن.

هذه الأمثلة القليلة، التي كان بالإمكان زيادة عددها، تكشف كيف يمكن للنصّ الأدبي أن ينقل المعرفة بطرق مختلفة جدا عما تستخدمه المؤلفات ذات المنحى الشامل أو المرتبطة بمشروع موسوعي. وتظهر المعرفة هنا، بصورة عامة، متقطّعة، تحتويها نصوص قصيرة، وقد تعبّر بنيةُ الأثر الكامل بدورها عن معرفة [119]، لهذا قد يمكننا الحديث عن معرفة متشظية، مجزأة، في مقابل شكل آخر للتعبير يؤثّر التسلسل والاستدلال وحتى الطريحة.

من جهة أخرى، تملك هذه المعرفة المتشظية عددا من السمات. فصياغتها في الأساس تنبع من تجربة وجودية. ولا يهم في الحقيقة إن كان المؤلف عاش هذه التجربة أو نسبها إلى إحدى شخصياته. ما يهم في النهاية هو العملية التي تنتقل بها الذات من الممارسة إلى المعرفة، والتي تسمح بإعداد كوجيتو آخر غير ذاك المرتبط بالفلاسفة والعلماء. وهذه هي المسألة التي يصوّب إليها ميشال سير في كتابه « Le Tiers-instruit »:

هناك شمسان شاملتان: العقل والألم.لم يعرف العلم بعد لغة النحيب. في هذا المكان المأساوي يبدأ عقل الثقافة الثالثة. [...] من هنا الكوجيتو المزدوج. نحن نفكر ونعرف. أنا أتألم [...] نحن نعرف من خلال المؤثّر العاطفي [120] والعقل، غير المنفصلين، والشاملين. أحدهما في قلب العلم، والآخر في صميم الثقافة. نحن نفكر لأنني أتألم، ولأن هذا الألم موجود [121].

يعبّر الأدب إذن عن كونية من طراز آخر، قائمة على تجربة خاصة لا يتحقّق معناها كله إلا إذا وعت الذاتُ التي تصوغها البُعد الأنثروبولوجي للتجربة وحاولت تجاوز المتخيّل للدخول في الرمزي. وفي هذا المنظور، لا تعود الذات ترى نفسها كوحدة مطلقة، ولا ترى غيرها كما يريد أن تراه بل من خلال ما هو مشترك بينهما. من خلال انتمائهما الواحد إلى البشرية باعتبار ما يكوّنها: الثقافة. هذا الطابع الكوني للمعرفة المتشظية يميل إلى

تجاهل منطق التماثل. وهو بذلك يقاوم الخطاب الذي ينتجه كل مجتمع عن نفسه والعرف الذي يحاول فرضه على أعضائه. ويفسّر أيضا سبب تمكّن القارئ من الدخول إلى نصّ موضوع في زمان ومجتمع مختلفين تماما عن زمانه ومجتمعه.

من جهة أخرى، لا تتخذ المعرفة المتشظية شكل التعبير عن حقيقة نهائية. فهي، كما رأينا في الأمثلة السابقة، تظهر أساسا من خلال نصوص تضم مفاهيم متناقضة في العرف وغير قابلة لأي توليف أو حدّ وسط. وهذا الطابع يسمح بكشف مفارقة أولى: الأثر الأدبي ينتج المعرفة انطلاقا من التجربة، انطلاقا مما يسميه ميشال سير «المؤثر العاطفي»، بينما تميل هذه التجربة منذ البداية إلى الانفصال عن الحس المشترك، خصوصا فيما يتعلق بتجربة الزمن. وقد أشار باشلار إلى هذه الظاهرة في كتابه «حدْس اللحظة»:

في كل قصيدة حقيقية، يمكننا [...] أن نجد عناصر زمن ثابت، زمن لا يتبع القياس، زمن يمكن تسميته بـ «العمودي» لتمييزه عن الحس المشترك الذي يهرب أفقيا مع مياه النهر، مع الريح العابرة. من هنا المفارقة التي ينبغي التعبير عنها بوضوح: أن زمن الشعر عمودي، بينما زمن النظم أفقي. [...] أما قواعد النظم كلها فمجرّد وسائل، وسائل قديمة. الغاية هي «العمودية»، إما الأعماق وإما المرتفعات؛ إنها اللحظة المجمّدة حيث ترتيب التزامنات يثبت أن للحظة الشعرية منظورا ماورائيا [١٢٢].

رفض تجربة الزمن المشتركة والتشديد على «العمودية» يقودان الشاعر إلى العمل على «جمع الضدّين في الازدواجية» [١٢٣]، لأن الشاعر الباحث «عن اللحظة الشعرية [...]، من دون القبول بزمن العالم الذي يعيد الازدواجية إلى التناقض، والتزامن إلى التعاقب، [...] يرى الحدين في لحظة واحدة» [١٢٤].

ويستند باشلار إلى بيت من سونيتة «تأمل» لبودلير:

ومن أعماق المياه ينبثق الأسف الباسم [١٢٥]

فيعلق على ذلك قائلا:

البسمة تأسف والأسف يبتسم، الأسف يعزّي. لا زمن من الأزمنة التي تعاقبت في التعبير هو سبب للآخر. وهذا دليل على خطأ التعبير عنها من خلال التعاقب الزمني، أي الزمن الأفقي [١٢٦].



بهذا يرسم الكاتب إطارا لإشكالية، لأنه يصرّ على أن يجمع أفكارا ومفاهيم متباعدة أو متقابلة في العادة قائمة على مبدأ التناقض. ويبيّن هذا الطابع الجديد أن الفروق في النص الأدبي، حينما يكون له شكل المعرفة المتشظية، شبيهة بما في النص العلمي أو الفلسفي أكثر مما نظن للوهلة الأولى. لأن خلق وجود مشترك للألفاظ المتضادة هو شرط تقدم المعرفة، لأنه يسمح، كما يقول برغسون في «الفكر والمتغير» (١٩٣٤) بتجاوز مستوى التجربة الحسية:

ليس طرح السؤال اكتشافا بسيطا، إنه اختراع. الاكتشاف يتناول ما هو موجود، فعليا أو فرضيا، ولا بد أن يحصل عاجلا أو آجلا. بينما الاختراع يعطي الوجود لما لا وجود له، ولما كان سيبقى بلا وجود على الإطلاق. في الرياضيات، ومن باب أولى في الماورائيات، يقوم الاختراع غالبا على إثارة المسألة، على وضع الاصطلاحات التي تُطرح بها المسألة. فطرح المسألة وحلّها يكادان يتساويان هنا: فالمسائل الحقيقية الكبرى لا تُطرح إلا حين نجد حلا لها [١٢٧].

يمكننا الحديث إذن عن قيمة كشفية للتفكّك لها موقعها في قلب كل إشكالية حقيقية.

في المقابل، يمكن أن تتخذ المعرفة المتشظية شكل نهج فرضي استنباطي إذا عمد الكاتب إلى تحديد بعض مصطلحاته تحديدا دقيقا واستخلص منها نتائج منطقية. نجد هذا، مثلا، عند مالارميه حيث لفظة «لازوردي» أو «نافذة» لا تردّ القارئ إلى المعنى الشائع: فصعوبة الوصول إلى فهم كلمة لازورد، في القصائد الأولى، تقودنا إلى فهم للصنيع الشعري مقطوع الصلة بما هو خارج النص. أما كلمة «نافذة» فقد فهمها الشاعر أولا، كما بيّن شارل مورون (١٨٩٩ـ ١٩٦٦) في كتابه «مقدمة للتحليل النفسي لمالارميه» [١٢٨]، من خلال التماثل الذي يمكن إقامته بين شكل النافذة وبلاطة القبر «التي لا تمثل سوى بلاطة قبر المسيح وقد صارت شفافة» [١٢٩]. كذلك نتبين من قراءة قصيدة «نسيم البحر» أن «السفينة البخارية التي تحرّك صاريتها» لا تسير لدى مالارميه، خلافا لبودلير، إلى جنات غريبة بل إلى الغرق. على مستوى آخر، يمكننا مقارنة طريقة مارسيل بروست في بناء كتابه، انطلاقا من المفهوم المزدوج «البحث عن الزمن الضائع» و «الزمن المستعاد»، بطريقة كلود مورياك في الكتاب الذي اختار تسميته «الزمن المتجمد». وفي هذا الصدد، يبقى

استخدام الكلمات في النصوص المعبرة عن معرفة متشظية قريبا مما أسماه باسكال (١٦٢٣-١٦٦٢) «التعريف الهندسي»، الذي يقوم على إعطاء الشيء اسما مجردًا من كل معنى، إن كان له معنى، فيصير له معنى هذا الشيء» [١٣٠]. علينا القبول، إذن، بأن الكاتب غير ملزم، بالضرورة، باستخدام الكلمات بالمعنى المتعارف عليه:

لهذا يبدو أن التعريفات حرّة جدا، وليست موضع نقض. لأن من المسموح به جدا أن نطلق على شيء معين بوضوح الاسم الذي نشاء. علينا فقط أن نحذر من الإسراف في استغلال حرية إطلاق الأسماء، فلا نطلق اسما واحدا على شيئين مختلفين [١٣١].

فما يهم، إذن، وما ينبغي أن يلفت انتباه القارئ هو التعريف الذي يعطيه الكاتب في البداية، علنا، للكلمات التي يستعملها، والقدرة على المحافظة على المنطق الداخلي في النص.

إن إنتاج هذا النوع من النصوص، المفتوحة على إشكالية، والتي تبرز ما قد يبدو للوهلة الأولى نقصا أو تناقضا، يكشف ميزة جديدة من ميزات النص الأدبي. فالمعرفة المتشظية تميل إلى التشديد، لا على العالم المادي أو الاجتماعي ككيان ذي معنى، بل على «العلاقات» بين العناصر. هنا أيضا يمكن أن نلمح تقاطعا مع النهج العلمي، يشير إليه عالم الرياضيات هنري بوانكاريه [١٨٥٤ - ١٩١٢].

العلم [...] هو أولا تصنيف، طريقة في تقريب الوقائع التي ترتبط برباط من القربى الطبيعية والخفية وتُباعد بينها المظاهر. العلم، بتعبير آخر، هو نظام علاقات. والحال [...]، أن الموضوعية ينبغي البحث عنها في العلاقات: ولا جدوى من البحث عنها في الكائنات المنفصل بعضها عن بعض [١٣٢].

لا شك في أن بوانكاريه كان يتحدث عن تطوّر العلم. ولكن كلامه مفيد جدا لأنه يحدّد ما هو مطلوب من الأدب لإنتاج المعرفة: على الأدب أن يتخلّى عن كل منظور جوهري (نسبة إلى الجوهرية كمذهب فلسفي) وأن يأخذ بنظرة تسعى باستمرار إلى كشف علاقات جديدة بين الكائنات والأشياء. لأن مدار النظر هنا هو مسألة «المعنى» الذي من شأن العالم أن يحمله: فهل هو قائم بصورة نهائية في الخصائص الكامنة في الواقع الخارجي، وبالتالي في «موضوعية» لا يرقى إليها الشك، أم هو، على العكس، قائم في نشاط الذات التي تبنيه من خلال أسئلتها ومقارباتها المتتالية؟

المعرفة: فعل أو اسم؟

في ختام هذا التأمل الذي كان بالإمكان أن نتبع فيه مسالك أخرى، لنفتتنا بعض النقاط. نشير أولا إلى أن المبدأ القائل بأن الأثر الأدبي (والفني) هو غاية نفسه، بالصيغة التي استخدمها بودلير أو فلوبير في خمسينيات القرن التاسع عشر والتي أصبحت فيما بعد إحدى سمات خطاب الحداثة، لم يتمّ قبوله من غير ضوابط. فإدانة «التعليم» لا أثر لها في قطاع واسع من النتاج الروائي الذي، من زولا إلى سارتر، ومن رومان رولان إلى كامو، ومن مارلو إلى اليجو كاربنتيه، حمل مهمة كشف الواقع وتحديد الخيارات والقيم في المجال السياسي أو الاجتماعي.

ولكن هذه الإدانة لم تخلُ من غموض، وقد قصد بها بودلير الآثار الأدبية في زمانه التي كانت تسعى إلى الدفاع صراحة وبطريقة مبسطة، عن طروحات سياسية أو اجتماعية أو دينية، محافظة كانت أم تقدمية. وحين أطلق بودلير هذا المبدأ، حين عارض لويس فيو وجورج صاند معا، أغفل إحدى أهم وقائع القرنين التاسع عشر والعشرين: تطور الرواية وعلاقتها بالواقع. والحال أن لا شيء يثبت أن الرغبة في تمثيل الواقع تختلط مع الرغبة في تقديم طريحة.

وعلى خطى بودلير وفلوبير رفضت «الرواية الجديدة»، بين عامي ١٩٥٠ و١٩٧٠، كل ميل روائي إلى تمثيل الواقع وتفسيره وتقديم المعلومات عنه. مع ذلك لا يمكن أن ننكر أن قارئ رواية تولستوي أو دوس باسوس أو بريوس أو زويغ أو مارلو أو طاغور يكتسب معلومات عن العالم الذي رسمه المؤلفون، والذي يتضمن تشريحا تاريخيا أو جغرافيا للفئات الاجتماعية وللأحداث الخاصة. فهل علينا أن ندين هذه القراءة المرجعية، بحجة السذاجة، كما يدعونا النقد الجامعي؟ لا أعتقد ذلك شخصيا، لأن النقد الذي غالبا ما يدّعي العلمية سيتنكر لنفسه إن أخذ يتجاهل ويرفض الممارسات الفعلية في القراءة.

فضلا عن ذلك، لم تحظ وجهة نظر بودلير بالمتابعة إلا ضمن دائرة محدودة نسبيا داخل المجال الأدبي: دائرة الطليعيين في العالم الغربي، والحال أن من الصعب القبول تماما بمبدأ لا معنى كبيرا له في آداب العالم الأخرى، خصوصا تلك التي تطوّرت في نطاق المستعمرات السابقة. فأي

معنى للغائية الذاتية للأدب عند كتّاب أفريقيا وآسيا الذين بدأوا يكتبون في نهاية القرن التاسع عشر في ظل ظروف مختلفة كثيرا عن ظروف زملائهم الغربيين؟ في غياب مثل هذا السؤال كان النقاد الغربيون يميلون إلى الظن بأن المطالبة السياسية والثقافية، وإدانة الاستعمار، واعتماد الالتزام قاعدة لعمل الكاتب، لا تسمح بوضع هذه الآداب على مستوى أدب الحداثة. وهذا خطأ فادح في التفسير: لأنه مهما كانت المنزلة التي تحتلها الرغبة في إدانة الاستعمار، والدفاع عن الثقافات المغلوبة، وكشف الحقيقة، فإن هذه الآداب وُلدت أيضا ـ وخصوصا ـ من الرغبة في إحلال خطاب المستعمَر (بفتح الميم) محل خطاب المستعمِر. وهذا التنافس على امتلاك الخطاب الشرعي يشهد، لمن فاته أن يتذكّر، على الحالة الشفهية لهذه الآداب.

وخلافا لما يميل النقد إلى قوله في غالب الأحيان، فإن الممارسة النقدية الفعلية تكشف أن القراءة هي تحصيل معلومات، هي غرق القارئ في عالم يجهله. وتشهد كتب السير بوضوح على عملية الاكتشاف هذه، خصوصا على مستوى العلاقة بين الثقافات. أنْ نقرأ كتاب «اليوم الأخير لمحكوم عليه» لفيكتور هيغو هو أن ندخل إلى عالم السجون والعقاب في القرن التاسع عشر. وأنْ نقرأ «الإنسان الأول» لألبير كامو هو أنْ نفهم لماذا لم تصبح الجزائر مجتمعا حقيقيا. وأنْ نقرأ «البيت والعالم» لطاغور هو أن ندخل إلى تاريخ الكفاح القومي البنغالي ضد السيطرة الإنجليزية في نهاية القرن التاسع عشر، وأن ندخل كذلك في إشكالية النزاع بين القومية والقيم العالمية.

مع ذلك، هناك مسألة تُطرح حول طبيعة المعرفة الإيجابية القائمة في الآثار الأدبية التي يبلغها الإنسان من خلال التعمّق. وفي هذا الصدد، وكما رأينا خلال هذا الفصل كله، ينبغي أن نتذكر أن لكلمة «معرفة» معنيين. فالكلمة يمكن استعمالها كاسم فتدلّ عندئذ على علم إيجابي قائم: شخص يثبت معرفته، كتاب يشتمل على معارف في هذا المجال أو ذاك. والكلمة يمكن استعمالها كفعل فتدلّ عندئذ على العملية التي يتمّ بها تدريجيا تكوين المعرفة الإيجابية.

هذا التمييز أمر أساسي، لأنه يسمح في النهاية باكتشاف نوعيّ المعرفة اللذين يمكن وجودهما في النصّ، ويمكن للقارئ تحصيلهما. هناك مؤلفات تعلمنا الوقائع، وتنقل إلينا المعرفة الإيجابية عن هذا المجال أو ذاك. وهناك

مؤلفات أخرى تنمّي فينا الفعل الذي تتكوّن من خلاله هذه المعرفة الإيجابية. الأولى تركّز على المضمون، والأخرى على عملية التساؤل والتفسير. وقد يفيدنا النظر إلى الاختلاف العميق في هذه المسألة بين مارسيل غيول (١٨٩٨-١٩٥٦) وهمباتيه با (١٩٠٠-١٩٩١). فقد صمّم غيول كتابه كعالم في السّلالة ظنا منه أن عليه الاقتراب أكثر فأكثر من «الأفريقيّة الحقيقية» تمهيدا لبلوغ نوع من النواة الصلبة الأولية - بالتحديد العالم «دوغون» - لهذا وضع لعمله هدفا هو التعبير عن مضمون: فقد كان البحث الأنثروبولوجي يقوم إجمالا، بطريقة ساذجة إلى حد ما، على كشف كنز مخفي [١٣٣]. في المقابل، لم يتوقف الكاتب المالي همباتيه با عن التفكير، وهو العارف بمجتمعات غرب أفريقيا، بأن الحقيقة الوحيدة التي تستحق البحث عنها هي الكلام، فجعل من الكلام ومن تفسيره الغرض الأساسي لبحثه [١٣٤]. يمكننا أيضا أن نقارن بين رواية لزولا تكون فيها المعرفة، كمضمون، بارزة محدّدة مسمّاة، ورواية له أخرى، كـ «الغذاء الأرضي»، التي تشدّد على التساؤلات.

ولا شك في أن هناك، بالنسبة إلى هذه المسألة، نوعين كبيرين من الآثار، بحسب ما يجري التشديد على مضامين معرفية قائمة أو على عملية تكوّن المعرفة. وهاتان السمتان لا تكمنان كليا في الآثار نفسها، بل يمكن لفعل القراءة نفسه أن يركز على المضمون في بحثه عن عملية تكوّن المعرفة، أو يشدّد على عملية تكوّن المعرفة في بحثه عن المضمون.



4 القراءة، قراءة الآخر

لا شك في أن القراءة هي أكثر الممارسات الأدبية تكرارا وشيوعا واتصافا بالمباشرة. فالكتاب، حتى الكبار منهم، والنقاد، حتى أكثرهم علما، كانوا (وغالبا ما يبقون) «مجرد» قراء. وشيوع القراءة يجعل منها أساسا من أسس نظرية الأدب، ويجعل من القارئ عاملا أساسيا في تفسير النصوص. لم تتعرض هذه الفكرة البديهية يوما للشك، ولكنها بقيت مبخوسة القدر نسبيا في أوروبا بسبب الموقع الرئيسي المعطى للمؤلف في القرون الثلاثة الأخيرة. لهذا غاب التكافؤ عن المزدوج couple مؤلف / قارئ زمنا طويلا. كما أن النظرة السائدة إلى القارئ كمتلق سلبي حملت قسما كبيرا من النقاد على اعتبار دوره، في العملية الأدبية، ثانويا، وتجريديا غالبا. وربما تكون الأسئلة التجريدية- من نوع: ما الجمهور؟ هل للقارئ (بأل التعريف) وجود أو ينبغي علينا البحث عن قراء (بصيغة التنكير والجمع)؟ أين نجد آثارا موضوعية للقراءة؟ - هي التي كونت، وما زالت تكون، العائق الأساسي لإدخال القراءة وعلم اجتماع القراءة في البحث الأدبي.

«لا استطيع أن أعود كما كنت قبل قراءته. فكيف أصف قوته؟»

أندريه جيد

بروز القارئ وتكريس القراءة

منذ نحو ثلاثين سنة على الأقل تعدل الاتجاه، وأخذت حصة «وظيفة القارئ» في الصنيع الأدبي (قياسا على عبارة ميشال فوكو «وظيفة المؤلف») تتأكد، وتحظى بالاعتراف، وحتى بالمطالبة بها. يمكننا أن نرد هذا التحول، بطريقة ما، إلى أثر البنيوية خلال الستينيات. ففي إطار تفكيرهم الكلي والنظامي رفض البنيويون كل أشكال التركيز، المقصود أو العفوي، على الذات والكوجيتو العليم بكل شيء التي عرفتها الفلسفة التقليدية. وفي سياق النقد الأدبي الرافض للوهم السائد - كانوا يستخدمون كلمة أيديولوجيا ودوكسا- حول الكاتب «الكبير» الذي «يريد أن يقول لنا» كذا وكيت، ذهب البنيويون إلى إعلاء شأن القارئ على حساب المؤلف. فهذا رولان بارت (١٩١٥--١٩٨٠)، على سبيل المثال، المنشغل برفع التكريس عن المؤلف وبالتذكير بـ «موته»، يستخلص عام ١٩٦٨ ومن دون أن يحتاج إلى تلاوين الكلام:

تعرف أن إنقاذ مستقبل الأدب يتطلب قلب الميثة: فمولد القارئ ينبغي أن يكون على حساب المؤلف[1]

لا يجد بارت معنى لرفع شأن القارئ والقراءة إلا مقرونا بنظرية النص الذي (كما رأينا في الفصل الثاني: الأثر وحدوده)، لا يتحدد كشيء مادي بل كفعل انتاج، كعملية «دلالية» (ليست مجرد ناتج لرسالة، أو لمعنى واحد):

تقود نظرية النص إلى إطلاق موضوع إبستمولوجي جديد هو القراءة (وهي موضوع تجاهله تقريبا النقد التقليدي الذي انصرف أساسا إما إلى شخص المؤلف وإما إلى قواعد التأليف، ولم يلحظ القارئ إلا سطحيا واعتبر علاقة هذا الأخير بالنص مجرد إسقاط)[2].

في موازاة إعادة التوازن بين القطبين المكونين للإنتاج والإبلاغ الأدبيين، شكل فعل القراءة، بالمعنى الواسع، وخلال الماضي القريب، مادة لدراسات مهمة قائمة على مناهج متجددة في مجالات مختلفة من العلوم الانسانية[3]، ومن بينها مقاربات أنثروبولوجية وسوسيولوجية وتاريخية. فبصرف النظر عن تنوع خطابها، تتقاسم علوم الإنسان الاقتناع بأن مواد القراءة (قوائم، مطبوعات، كتب، دفاتر، جرائد، مخطوطات... إلخ) ينبغي دراستها في ضوء الفعل التي تحث عليه. وبدءا من السبعينيات من القرن العشرين انفتحت

أعمال مؤرخي الكتاب والنشر والمختصين بالببليوغرافيا، تدريجيا، على المقاربات الاجتماعية التاريخية، فانتقلت بذلك من «تاريخ الكتاب» التقليدي إلى تاريخ موازٍ يتناول القراء وطرقهم في مواجهة المكتوب[4]. وقادتهم دراستهم الجامعة للتغيير والتطور اللذين طرآ على نظام النشر ولطرق توزيع المكتوب والمطبوع وتكييفه مع المجتمع، إلى إعادة الاعتبار، جزئيا على الأقل، وخلافا لمشروع البنيويين، لمفهوم القصد: يسعى المؤلف والناشر، إلى غاية محددة تظهر في الكتابة وفي شكل المطبوع. وقد منح هؤلاء مكانة مرموقة لدراسة مادية هذه الأشياء، ورأوا في تنوعها آثارا دالة على تطور قراءة الكتاب عبر الزمن.

وتابع علماء الاجتماع - وخصوصا اجتماع الثقافة- اهتمامات مؤرخي العقليات وعلماء الأنثروبولوجيا، فقدموا مواد تفكير مهمة في هذا المجال. وبعدما كان الكاتب الكبير أو الناقد المشهور (الذي كانوا يرسمونه أو يصورونه في حرم مكتب تحول إلى مكتبة) يظهر، حتى الأمس القريب، بمظهر المرجع والنموذج، بدأنا نشهد ولادة موضوع جديد للدرس، هو «القراءة العادية»[5]. وهي إحدى نتائج مفهوم «النشاط الثقافي»، وقد ظهرت في السبعينيات بتأثير من أوغسطين جيرار[6] وبول بورديو[7] وميشال دو سرتو (١٩٢٥ - ١٩٨٦). فتقديم وصف للنشاط، هو عمليا استنباط لذات، تلك التي سماها ميشال دو سرتو «الإنسان العادي»:

أهدي هذا البحث إلى الإنسان العادي. البطل الشائع. الشخصية المنتشرة. السائر الذي لا عد لأمثاله. [...] هذا البطل المجهول قادم من بعيد. إنه وشوشة المجتمعات. وهو في كل زمان يسبق النصوص. لا ينتظرها، يهزأ منها، ولكنه يتقدم في تمثيل الكتب له. وهو يحتل شيئا فشيئا قلب المشهد العلمي، تركت كشافات النور الممثلين ذوي الأسماء والنسب الاجتماعي وتحولت صوب كورس الممثلين الصامتين المحتشدين على الجوانب، ثم تثبتت على الجمهور[8].

وسواء تركزت الأبحاث في علم اجتماع القراءة داخل أطر مؤسسات القراءة كالعائلة[9] والمدرسة والنشر والمكتبات[10]، أو اتخذت شكل دراسات أحادية الموضوع، أو انحصرت في فئة بعينها - العمال الشباب[11]، الباحثين عن العمل، المتقاعدين، السجناء[12]، الطلاب، المعلمين[13]، أو تناولت ظاهرة

معقدة وغامضة كالأمية[١٤]، فإنها أظهرت حيوية لا شك فيها خلال السنوات العشرين الماضية[١٥]. ولا يقتصر هذا الاتجاه على فرنسا بل يعم العالم الغربي بمجمله.

لم يكن أهل الأدب، سواء منهم اللسانيون أو المختصون بالأدب، بعيدين عن هذا التفكير، فقد استعاروا من العلوم الإنسانية الأخرى عددا من الإشكاليات، واستنبطوا لها أدوات ملائمة لمجالهم. من ذلك، مثلا، مفهوم «التلقي» ذو الاتجاهين الرئيسيين: التلقي كعملية اجتماعية تاريخية مرتبطة بـ «أفق انتظار» محدد ثقافيا (هانس روبرت جوس)[١٦]، والتلقي كعملية استباق تقوم على بنى اللغة وعلى «موسوعية القارئ الشخصية» وتصب في ظاهرة التأويل عند النقطة التي يلتقي فيها قصد الكتاب وقصد الكاتب وقصد القارئ (امبرتو إيكو)[١٧]. وفي الحالين تأخذ هذه المناهج في حسابها أن النصوص لم تتوقف عن التجاوب، والتقاطع وبث صداها بطرق مختلفة على مدى تاريخ الأدب والثقافة. وفي هذا نلتقي مفهوم التناص الذي صار شائعا، أو مفهوم «تجاوز النص» كما حدده جيرار جينيت في بداية الثمانينيات:

أقول اليوم، وبصورة أوسع، أن هذا الأمر هو تجاوز النص، أو التعالي النصي للنص، وهو ما حددته سابقا بشكل تقريبي [في كتاب Introduction à l'architexte] بأنه «كل ما يضع النص في علاقة، ظاهرة أو خفية، بنصوص أخرى»[١٨].

كيف يمكننا أن ندرك التلقي الفردي الصامت عموما؟ كيف نجمد ما هو بطبيعته مرور ومتلاش ودائم التبدل وصائر إلى النسيان؟ هكذا يصطدم المختصون بالأدب وزملاؤهم من العلوم الإنسانية الأخرى بالصعوبات الكامنة في كل مقاربة للقراءة التي يصفها عالم الاجتماع جان كلود باسرون بأنها أحد أكثر الأفعال الأدبية تعددا في الشكل[١٩]. القراءة عمل فردي ولكنه عرضة لمحددات جماعية وتاريخية، وواجب المختصين بالأدب أن يبحثوا عن آثار هذه المحددات. وهناك أسباب مادية واضحة تجعل من الأسهل لنا أن نرسم صورة الكاتب القارئ من أن نرسم صورة القارئ العادي. فنحن لا نملك فقط النتاج «المنجز» المتمثل بالكتب المطبوعة، بل إننا احتفظنا وجمعنا، على الأقل بالنسبة إلى القرنين الأخيرين، الوثائق والكتابات التي تركها عدد كبير من مشاهير الكتاب[٢٠]. إن مقارنة هذه الكتب بهذه المواد الخام ـ كالمسودات،

والمخططات، والنسخ الأوليـة، والمخطوطات والرسـائل – تعطي فكرة عن قراءات الكاتب بل عن مصيـر هذه القـراءات. فـمـا أطلق عليه في الماضي، بسذاجة، تسمية «المصادر» تحول بفضل النقد التكويني إلى رصد لطرق تمثل القراءات وامتدادها في الكتابة.

أما التحليل الاسترجاعي الذي يقوم به النقد وتاريخ النشر فهو يساهم، خصوصا إذا تقاطع مع الكتابات الحميمة والخاصة أو مع وثائق رسمية[31]، في تحديد أفق انتظار القراء العاديين في مرحلة ما أو مجتمع ما أو طبقة ما؛ إن إعادة تكوين أفق الانتظار كما كان في زمن تأليف الأثر وتلقيه يسمح أيضا بطرح أسئلة كان الأثر يجيب عنها، وبالتالي باكتشاف نظرة القارئ إلى الأثر وفهمه له. إن اتباع هذه الطريقة يخلصنا من التأثير الدائم اللاواعي تقريبا الذي تمارسه معـاييـر المفـهـوم التـقليـدي أو الحـديث للفن على أحكامنا الحالية، ويعفينا من السير الدائري المتمثل بالعودة إلى «روح العصر»[32].

لا شك في أن الكتابة والقراءة عمليتان لا تنفصلان، ولكنهما لا تتساويان أيضا، فالأولى مجمدة ومحددة والثانية غير معينة في الغالب، وتقديريـة، ولا حدود لهـا. والمفـارقة في نظرية القـراءة وعلم اجتماعـهـا هو أن معظم المعلومات التي نملكها عن القراءة مردها إلى استقرار الكتابة (سواء بسبب المبدعين أو النقاد أو القراء «العاديين»). وكل تحليل للتلقي يصطدم بالضرورة تقريبا بهذه الحدود: ليس بالإمكان الاعتماد على شائعة واهية وثرثارة حول التبادل الشفهي والمخالطة الاجتماعية إلا متى تجمدت وتم تدوينها خطيا. إن «نقد الصالونات» الأثير عند تيبوديه (١٨٧٤-١٩٣٦)[33] لم يعش- إذا استثنينا المذكرات الحميمة والرسائل- إلا في المقالات والوقائع الصحفية المطبوعة. واليوم أيضا، يكاد لا يبقى أثر (من من الأفراد يسجل بانتظام البرامج الأدبية التلفزيونية والإذاعية؟) من النقد المباشر العابر والاجتماعي الذي خلق الحياة في المحليات الأدبية من خـلال وجوه المؤلفين المدعـوين وردات فعلهم. وربما تكون منابر النقـاش على الأنتـرنت قـادرة على خلق بعـد جـديد وقـابليـة للاستمرار لهذا النقد الذي يمارسه القراء العاديون.

ومع أن القـراءة أصبحت موضـوعـا شـرعـيـا إلا أنها لم تشكل مـفـهـومـا مستقرا ومحددا بدقة في نظام النقد الأدبي. فما ينطبق على مفهوم الأدب ينطبق بعض الشيء في الواقع على مفهـوم القـراءة. لا شـيء مألوفا مثله

ولا شيء، في النهاية، غير محدد مثله. وقبل السبعينيات بدأ الناس يتحدثون عن «قراءات»، متأثرين بالاصطلاحات المسرحية التقنية والتطبيقات التأويلية في علم النفس التحليلي والنقد الأنجلوسكسوني. وبدأ الحديث عن «قراءة أدبية»، وهي عبارة دخلت إلى فرنسا في السبعينيات ولكنها لم تشع إلا في التسعينيات (ونستخدمها اليوم ظانين أحيانا أنها كانت دائما من مفرداتنا)[٢٤] وتتناول في آن واحد الطابع الأدبي للنص المقروء والمنهج النقدي المعتمد في قراءته. وربما يكون ذلك علامة على أهم التغييرات الثقافية: فما يفوت الرؤية المؤسسية يفرض نفسه علينا بقوة البديهة. فنلاحظ ذات يوم أن القارات قد انجرفت أبعد مما سجلناه من حركتها.

عام ١٩٧١ دشن أرمان كولين، بإشراف فيليب سوليه الذي كان في حينه أستاذا محاضرا في جامعة باريس الخامسة، مجموعة من سلسلة U2 بعنوان «قراءات». وقدم الناشر في الصفحة الأولى روح ومشروع هذه السلسلة التي أراد منها أن تكون شيئا جديدا، فأوضح، من خلال استخدام منتظم للشولتين، الجدة النسبية لهذا المصطلح المعتمد في التلقي والنقد الأدبيين:

تبتغي هذه السلسلة الجديدة إذن:

١- إعادة رسم مغامرة أثر كاتب عبر أجيال متعاقبة [...]. وقد وضعت «قراءات» النقد العلمي مع سواها: مراسلات، إخراج، أداء الممثلين، اقتباسات مختلفة.

٢- تأمين توثيق غني من خلال إعادة نشر النصوص الأساسية لكل قراءة، وهي نصوص صعبة المنال غالبا.

٣- تبيان، وإن أمكن تفسير، تطور هذه القراءات المرتبط بتطور العقليات وحوادث التاريخ وتقدم العلوم الإنسانية.

٤- ضمان معاملة تفضيلية «للقراءات»، وبالتالي تعويد القارئ على مناهج النقد المعاصر المختلفة. [...][٢٥].

بعد ذلك بنحو ثلاثين سنة دعت ميشيل توريه عددا من المؤلفين إلى إطلاق عنوان «قراءات» على مجموعة من المؤلفات النقدية ضمن سلسلة «المتعلم الفرنسي» التي تصدر بإشرافها عن المنشورات الجامعية في مدينة رين[٢٦]. إنها قراءات في مؤلفات لاروشفوكو، في كتاب «خواطر متنزه متفرد» لروسو، في رواية «طريق الفلاندر» لكلود سيمون، في مؤلفات رونسار ...إلخ،

تشكل باقة من النصوص النقدية تعرض قراءات مختلفة، أي ردات فعل وتفسيرات وتعليقات، تتناول الكتب أو المؤلفين المذكورين. في كتاب «قراءات في بيكيت»[٢٧] الذي أعدته توريه بنفسها لم تجد حاجة إلى تبرير مشروع النشر الذي تتولاه أو أن تستخدم القوسين المزدوجين لتحديد المعنى. أما قراؤها (الذين لا يختلفون عمن يتوجه إليهم فيليب سوليه) فيعرفون بلا شك ما تعنيه القراءة والقراءات في نطاق الدراسات الأدبية الجامعية. والمقصود بذلك، كما يشير القسم الرابع من الكتاب (عنوانه «قراءات وتأويلات»)، هو تأويل أو، بكلام أعم، حزمة من التأويلات.

من جهة أخرى، ذكرت طبعة عام ١٩٧٨ من «معجم روبير الكبير»[٢٨] ثمانية مداخل لمادة «قراءة»، لا يحيل أي منها صراحة إلى التأويل النقدي للكتابات ولا تشير إلى احتمال جمع الكلمة على «قراءات»[٢٩]. ولكنه يذكر سريعا في مادة (قرأ) Lire معنى خاصا («أستاذ يقرأ لطلابه نصا أو كاتبا (انظر: شرح، أول)»، مشددا، كما فعل بالنسبة إلى كلمة Lexis، على المعنى الاستعاري الذي يدفع إلى ربط فعل القراءة بعلم للتفسير:

٥- استعاريا ومجازيا: فك الرموز: معرفة (المستتر) بواسطة علامة خارجية. ذاك القادر على القراءة في تاريخ البشرية. قرأ في السماء، في النجوم (انظر: منجم). قرأ الطالع، مستقبل فلان في خطوط يده، الفنجان، النجوم... يعرف أن يقرأ في الزهور، أي يعرف لغة الزهور. قرأ خطوط اليد. [...]

- مجازيا: ميز، تعرف كما من خلال علامة. انظر: اكتشف، ميز، تعمق: قرأ في نظرته.

فالمعجم يذكر بقدم استعارة «كتاب العالم» تكرار استعمالها، وبطبيعة ووسائل فك رموزها من خلال العلامات المرتبة في الكون[٣٠]، وهذا ما تشهد به جملة من الناس ومنهم السر توماس براون في كتاب (Medici Religio) الصادر عام ١٦٤٣:

وهكذا، هناك كتابان استقي منهما لاهوتي: فإلى جانب الكتابات المتعلقة بالمطلق، هناك كتاب يتعلق بالطبيعة، هذا المخطوط الكوني المفتوح أمام الجميع، والمعروض أمام أعين الكل. فمن لم يجد المطلق قط في الكتاب الأول يكتشفه في الكتاب الآخر الذي كان كتاب الوثنيين المقدس ولاهوتهم...

ولا شك في أن الوثنيين كانوا يعرفون كيف يجمعون الحروف الرمزية ويقرأونها أفضل منا، نحن المسيحيين الذين يلقون نظرة استهانة على هذه الحروف الهيروغليفية العادية ويقللون من شأن الغذاء اللاهوتي الذي يوفره امتصاص زهور الطبيعة[31].

إن الانزلاقات المتعددة التي تنقلنا من الإدراك وفك الرموز والتعبير الشفهي عن العلامات إلى التأويل النقدي والنظري، سهلة التفسير. ولكنها تبين كم يمكن للقراءة أن تتحول إلى نقطة التقاء، إلى تقاطع لفروع علمية متعددة.

أساليب القراءة

يشكل الترميز أو التصوير المجازي إحدى أهم طرق القراءة التأويلية في التقاليد الغربية، وهي تختص بالعالم الوثني والمسيحي على السواء. ويشير هانس روبرت كورتيوس (١٨٨٦-١٩٥٦) إلى أن الصراع بين الفلسفة والأدب (انظر الفصل الثالث: الأدب والمعرفة) كان أحد التناقضات العقلية الضاغطة التي واجهها أهل العصور القديمة. وفي غياب اللاهوت الفعلي والنظام الكهنوتي، جعل اليونانيون من هوميروس الصورة المثلى لعصورهم القديمة والمرجع الأساسي لثقافتهم وتقاليدهم. ولكن، هل ما زال يستحق مكانه في المدينة الفاضلة بعدما ثبت أنه لا ينقل بالضرورة الحقيقة والأخلاق والمعارف العلمية؟ ما نفعل حين نرى الشاعر اللا أخلاقية والفظة تحرك أبطاله وآلهته بينما يبقى شعره مرجعا أساسيا لنقل الثقافة المدرسية؟ هكذا هي الأسئلة التي طرحها أفلاطون (نحو ٤٢٧-٣٤٧ قبل الميلاد) بشيء من الحدة في كتابه «الجمهورية»:

إليكم أيضا أمورا لا ينبغي أن نؤمن بها، ولا ينبغي أن نسمح بروايتها: أن تيزيه ابن بوسيدون وبيريتوس ابن زوش اندفعا، كما يقال، في أعمال خطف رهيبة. أو أن ابنا آخر من أبناء الآلهة أو أبناء الأبطال قد تجرأ على ارتكاب أفعال شائنة ومدنسة، على طريقة الحكايات الكاذبة التي ننسبها اليوم إليهم! أجبروا بالأحرى الشعراء على أن يعلنوا إما أن هذه الأعمال ليست من فعل الأبطال وإما أن هؤلاء ليسوا من أبناء الآلهة. ولكن امنعوهم من أن يقولوا الأمرين معا، امنعوهم أيضا من إقناع شبيبتنا بأن الآلهة تفعل الشر وأن الأبطال لا يفضلون سائر البشر بشيء[32].

من أجل حماية الأخلاق وحب الجمال والعلم والتقاليد، ابتكر اليونانيون تسوية هي القراءة الرمزية: هناك حقيقة عليا محتجبة، ولكنها تشير إلى نفسها، تحت غطاء غير كامل. وواجب القارئ الذي يقوم بالتأويل أن يكشف الغطاء عنها. إن فهم التأويل كفك للرموز، وهو يلائم كثيرا حساسية القدماء للنبوءات والعرافة، بسطته لاحقا العصور الرومانية المتأخرة ليشمل فيرجيل، ثم أوفيد، ثم مجمل المؤلفين الكبار «الوثنيين»، ثم توسع بانتشار المسيحية وبقي راسخا إلى منتصف عصر الأنوار، وهذا هو سبب بقاء هوميروس في نظر رائد من رواد علم الآثار وتاريخ الفن الكلاسيكيين، مثل وينكلمان (١٧١٧-١٧٦٨)، «أكبر أساتذة الحكمة»:

ينبغي أن تكون إلياذته كتاب الملوك والأوصياء، والأوديسه كتاب الحياة البيتية، ليس غضب أخيل ومغامرات عوليس سوى ثوب التنكر، فهوميروس يحول آراءه في الحكمة والأهواء البشرية إلى صور حساسة، فيعطي لأفكاره جسدا ويمنحها الحياة، وذلك بفضل الصور الجذابة[٣٣].

ينطبق الأمر نفسه على المفهوم المسيحي للكتاب المقدس، فقد انطلق التأويل من تطبيق فيلون (نحو سنة ٢٠-٥٤)[٣٤] - اليهودي الإسكندرائي الإغريقي - القراءة الرمزية على القسم اليهودي من الكتاب المقدس («العهد القديم»، كما يسميه المسيحيون[٣٥]، فلما انتقل إلى المنظور المسيحي جعل من «العهد الجديد» اكتمالا للوعود الرمزية التي تضمنها العهد القديم. إن الأثر الرئيسي للقراءة الرمزية، وهي كما رأينا تتجاوز كثيرا حدود العصور القديمة والوسيطة وقد اكتفينا هنا بوصفها في بعدها البسيط، هو أنها رسخت القراءة كتأويل وربطت بها فعل النقد ربطا لازما. أما أثرها الثاني فهو أنها وحدت نصوصا وآثارا متنافرة: فزال الفصل بين المدنس والمقدس، وبين القديم والمعاصر، لأن النصوص كلها في النهاية ينبغي أن تحيلنا إلى الحقيقة الواحدة التي تصورها.

لقد واصلت كتب المختارات الفرنسية التذكير مدة طويلة ببعض الصفحات التي خصصها ديكارت (١٥٩٦-١٦٥٠) للقراءة في بداية كتابه «خطاب في المنهج». وهذه الصفحات تبين، على طريقتها، كم أن نظام الرموز الجامع بات غير فاعل، وأن دمج النصوص والعصور وطرق القراءة، ترك مكانه لأنواع جديدة وطرق جديدة في فنون القراءة. واسترجع ديكارت

بالذاكرة تعليمه الأساسي، فوصف القراءة الدنيوية، قراءة نصوص العصور القديمة خصوصا، بـ «مآثر التاريخ البطولية» و«طريف الحكايات»[٣٦]. أن نقرأ يعني أن نحادث الغير (انظر الفصل الأول: «الاتصال الأدبي»)، يعني أيضا أن نسافر[٣٧] ونتعلم، في الزمان والمكان:

يتشابه الحديث مع أبناء القرون الخوالي والسفر. ويحسن بنا أن تعرف شيئا عن أخلاق الشعوب المختلفة لكي يكون حكمنا أصح، ولكي لا نظن أن كل ما يخالف عاداتنا تافه ومناقض للعقل، كما اعتاد أن يفعل من لم يسافروا[٣٨].

هذه الحرية التي تفهم القراءة «محادثة» و«سفرا» تكشف عن وجود نوعين من القراءة مرتبطين بنظامين متقابلين من النصوص ويتطلبان قواعد مختلفة. فمن جهة، هناك القراءة المتمادية والمتنقلة والاستكشافية، من دون قيد ولا نهج خاص، التي تجمع بين الفضول والتعلم والمتعة. ومن جهة أخرى، هناك القراءة المجتهدة والبطيئة والمكررة. هناك قراءة الشعر والرواية، وهناك قراءة الكتاب الرصين. ولا شك في أن ديكارت ينصح بتصفح كتاب الفلسفة «كرواية» أولا. ولكن علينا بعد ذلك أن نكشف ما فيه من غموض (ولا نتردد في تدوين الملاحظات على صفحات الكتاب)، وبأن نرفع هذه النقاط الغامضة من خلال القراءة المكررة، التامة أو الجزئية:

لدي أيضا رأي يتعلق بكيفية قراءة هذا الكتاب، وهو أن يتصفحه القارئ كأنه رواية، من دون أن يركز انتباهه كثيرا أو أن يتوقف عند الصعوبات التي يصادفها فيه، ليعرف بصورة إجمالية ماهية المواد التي عالجتها، وبعد ذلك إذا وجد هذه الصعوبات جديرة بالنظر وكان عنده الفضول لمعرفة أسبابها يمكنه قراءة الكتاب مرة أخرى لكشف بقية الأسباب، ولكن عليه أن لا ينفر ثانية إن لم يتمكن من معرفتها في كل الكتاب، أو إن لم يفهمها كلها، يكفي أن يدون خطا بالقلم تحت المقاطع التي يجدها صعبة، ويتابع القراءة إلى النهاية، ثم، إذا أعاد قراءة الكتاب مرة ثالثة، أجرؤ على الاعتقاد بأنه سيجد حلا لمعظم الصعوبات التي عليها سابقا بالقلم، وإذا بقيت بقية فسيجد لها حلا بإعادة القراءة[٣٩].

هناك خطر. في رأي ديكارت، بقيت الكنيسة والمدرسة الجمهورية[٤٠] تحذران منه إلى وقت قريب، وهو ضياع القارئ. فالقراءات المتعددة وغير المختارة والتي لا تفصل بينها فسحة زمنية تقوده إلى الضياع[٤١]. وفي نظر

ديكارت، يخيم ظل الكيشوتية[42] (التي تشكل البوفارية نسخة حديثة ومؤنثة منها) على هذا العمل، وصعوبة مراقبته قد تترك القارئ التهم يندفع فيه من دون حدود إلى حد الجنون، أو على الأقل يبعده عن المعقول وعن المعايير الاجتماعية:

ولكن إن صرف القارئ وقتا طويلا في السفر يصبح غريبا في بلاده، وإن كان كثير الفضول لما كان يمارس في القرون الماضية يصبح جاهلا لما يمارس في زمانه. فضلا عن أن الحكايات تجعله يتصور العديد من الأحداث المستحيلة كأنها ممكنة الحدوث، فإن التواريخ، حتى أشدها صدقا، تبدل أو تضخم قيمة الأشياء لتجعلها جديرة بالقراءة أو، على الأقل، تحذف دائما تقريبا الظروف القليلة الأهمية والقليلة الشهرة؛ مما يجعل الباقي غير ما هو، ويجعل من يطبقون أخلاقهم على العبر التي يستخلصونها من التاريخ معرضين للوقوع في مبالغات شخصيات رواياتنا الشبيهة بمبالغات بالادين Paladin، ولرسم أهداف تتجاوز قواهم[43].

وكما نرى، لا يعطي ديكارت للقراءة في النهاية سوى مكانة متواضعة. فهو يعترف بقيمتها ولكنها تبقى في نظره محدودة، لأن الممارسة الجذرية للتفكير هي التي تؤدي في النهاية إلى الثورة التي يتطلع إلى قيادتها.

يبدو الأمر على خلاف ذلك عند سبينوزا (١٦٣٢-١٦٧٧) الذي، بعد ثلاثين سنة من سلفه، عرض بتوسع أسس تأويلية عصرية علمانية المنحى في كتابه «مبحث لاهوتي سياسي». غاية هذا المبحث تحديد قواعد البحث التاريخي والنقدي في نص الكتاب المقدس بغية تحديد أسس حرية التفكير في الدولة العادلة. والحال أن تحديدا كهذا يتطلب سلسلة من المقاربات النظرية والفيلولوجية التي تبدو لنا اليوم أساسية. لا يعترض سبينوزا، حذرا وقناعة من غير شك، على قدسية الكتابات المقدسة، ولكنه يؤكد أن في الإمكان تأويلها على قاعدة «النور الطبيعي»، خلافا لـ «النور الفائق للطبيعة»[44]. وهذا يعني فك الحلقة الرمزية، والقول بأن النص المقدس ليس مغلقا على نفسه لأن في الإمكان درسه بأدوات عقلية ولغوية مماثلة لتلك التي نستخدمها للنصوص الدنيوية.

وبعدما ذكر سبينوزا أن الخلاص الفردي يمر بالإيمان والأعمال وليس بعلم الكتابات المقدسة، اقترح صراحة - من خلال التأكيد أن

الكتاب ليس له قيمة سحرية - أن يكون وضع النص المكتوب مرتبطا بالقارئ وتدبيره. وانطلاقا من ذلك يكون تلقي النص على أنه مقدس أو ملحد أو دنيوي فقط:

إذن، إذا قرأنا قصص الكتابات المقدسة وآمنا بها من دون التنبه إلى العقيدة التي تبتغي نشرها من خلال هذه القصص، ومن دون أن نصحح حياتنا، فهذا يشبه تماما أن نقرأ القرآن أو الشعر المسرحي أو، على الأقل، الوقائع الحقيقية، بالروحية التي يقرأ بها عادة الانسان العامي [٤٥].

والنتيجة اللازمة عن تنوع النص تبعا لعقليات القراء وأوضاعهم هي أن القارئ يحتاج إلى معرفة هوية المؤلفين - وأنه بالتالي قادر على الحكم على مقاصدهم. وهكذا يذكر سبينوزا أن كل تفسير لا بد أن يأخذ السلطة في حسابه، لأن تطلعات القارئ وقدراته متنوعة، ولأن نصوصا مختلفة الطابع والقصد قد تستخدم «قصصا متشابهة جدا»:

غالبا ما يحدث أن نقرأ قصصا متشابهة جدا في كتب شديدة الاختلاف فنحكم عليها أحكاما متنوعة تبعا لتنوع آرائنا في مؤلفيها. أذكر أني قرأت في كتاب أن رجلا يدعى رولان فوريبيه اعتاد أن يطير على ظهر مسخ مجنح، وأن يحلق في المناطق كلها كما يحلو له، وأن يقتل بنفسه عددا كبيرا من الرجال والعمالقة، وسوى ذلك من الأشياء الغريبة التي لا يقبلها العقل بأي شكل كان. قرأت عند أوفيد حكاية مماثلة جدا منقولة عن الفرس، وحكاية اخرى في كتب القضاة والملوك عن شمشوم (الذي قتل بيده ومن غير سلاح الف رجل) وعن إيليا الذي كان يطير في الفضاء ووصل إلى السماء في عربة من نار تجرها الخيل. أقول إن هذه الحكايات متشابهة، مع ذلك نحكم على كل منها حكما مختلفا: فالمؤلف الأول لم يقصد أن يروي سوى الترهات، وروى الثاني أشياء ذات فائدة سياسية، وروى الثالث أشياء مقدسة. وما يقنعنا في هذه الأحكام هو الرأي الذي كوناه عن مؤلفيها. وهكذا يتبين أن معرفة المؤلفين، الذين كتبوا أشياء غامضة أو مبهمة، ضرورية قبل كل شيء لتأويل كتاباتهم [٤٦].

لا جديد في الإشارة إلى اهمية أخذ مقصد المؤلف والنوع الكتابي في الاعتبار عند البحث عن مقاصد الكتاب وتأثيره. فسبينوزا يكتفي هنا بالتذكير بتقاليد أواخر العصور القديمة التي استعيدت في القرون الوسطى

واستند إليها دانتي (١٢٦٥-١٣٢١) عندما اقترح نوعا من «التفسير الذاتي للنص» في الإهداء الذي يرافق كتاب «الفردوس»:

في بداية كل عمل فكري doctrinale opus ينبغي أن نتحرى عن ستة أشياء: الموضوع والمؤلف والشكل والغاية والعنوان والمجال الفلسفي[٤٧].

فضلا عن ذلك، ساهم عصر النهضة في إرساء طريقة الفيلولوجيا في معالجة النصوص القديمة - دنيوية أم مقدسة - كقاعدة للتأويل. فحين أشار سبينوزا إلى أن نهج الفيلولوجيا النقدية (وخصوصا ما تعلق بتعيين الكاتب أو الكتاب المحتملين لنصوص الكتاب المقدس وبرسم تسلسلها التاريخي) يمكن تطبيقه على مجمل النصوص الخطية، فإنه كان يتبع التقليد الذي أخذ يشكك تدريجا بالقراءة الرمزية منذ بداية عصر النهضة. فمن عهد قريب كان كل نص دنيوي أو مقدس يميل إلى إعلان كمال الرسالة الإلهية. أما بعد ذلك، فصارت النصوص كلها قابلة للنظر وفق مناهج النقد التاريخي والفيلولوجي. أبعد من الانقلاب في تراتبية النصوص، فتح سبينوزا الطريق، رغما عنه تقريبا، أمام تعديلات أخرى في المنظور النقدي. فقد أوضح ظاهرة مركزية في وجهة نظرنا، وهي أن طبيعة النص ترتبط، جزئيا، بنظرة القارئ وظروف الاتصال. ومع أن سبينوزا يتبرأ من ذلك شخصيا، فإن التاريخ المقدس يمكن قراءته كمجموعة من الحكايات.

على صعيد النظرية الأدبية يوحي هذا الانتقال بأن تصنيف النصوص لا يمكن أن يشكل أفقا مغلقا أمام النقد: فمن شأن القراءة أن تغير وضع (أو نوع) النص الذي كنا نحسبه لا يمس، لأن التقليد اعتمده وصنفه. وهكذا أضيف قصد القارئ إلى قصد الكاتب وقصد الكتاب. واتجه الميل من القراءة التفسيرية، أو من حلم القراءة التفسيرية، إلى التلقي وإلى التفسير الذاتي، الشخصي، المتأثر بالظروف التي تحيط بالقارئ الذي تحول إلى ناقد.

صورة الناقد القارئ

يفرق تيبوديه بين ثلاثة أصناف من النقد. فهناك نقد الصالونات الذي ألمحنا إليه آنفا، والنقد المحترف، وأخيرا نقد الأساتذة. وبعبارة أخرى: النقد المرتجل والاجتماعي، ونقد المنابر - الصادر عن المعرفة العلمية والخطب والجامعة -، ونقد الكتاب والمبدعين. هذا التقسيم الأولي له طابع إجرائي، ولكنه

لا يعطي فكرة عما تشترك فيه هذه الأصناف الثلاثة، ولا يبين خصوصا التركيبات المحتملة بين ميزاتها الخاصة. فعلى سبيل المثال، كيف نصنف نقد ميشال بيتور بعد مؤلفاته النقدية المفتوحة والمكتملة كمجلدات «الفهرست»[٤٨] الخمسة، أو «أبحاث في الأبحاث»[٤٩]، أو «أبحاث حول المحدثين»[٥٠]، أو «كلام مرتجل عن بلزاك»[٥١]؟ أهو نقد إبداعي؟ لا شك في ذلك. ولكنه أيضا نقد محترف، نقد أستاذ حتى لو رفضت الجامعة الفرنسية في الماضي أن تعده من أساتذتها. فوراء الاختلاف تشترك هذه الأصناف النقدية بأنها تنطلق من قراءة. وتنقل هذه التجربة كتوصية. يمكن أن يكون هذا النقل نوعا من مشاطرة الحب (أنا أحببت كذا، اقرأه أنت فيحبه كلانا)، أو من الفرض العقدي أو التعليمي (هذا النص مهم لهذا الأمر أو ذاك، ينبغي أن تعرفوه وتعلموا سبب أهميته)، أو من نقل التجربة الإبداعية (باسم مفهوم معين للأدب، إليكم كيف يتردد صدى هذا الكتاب في نفسي عندما أكتب بدوري).

وبدهي القول إن النقد هو ردة فعل على قراءة، وفي الغالب كتابة عن قراءة. ويضيف إميل فاغيه (١٨٤٧-١٩١٦)، أستاذ كرسي الشعر الفرنسي في السوربون بعد سنة ١٩٠٦، إلى ذلك في كتابه «فن القراءة» أن النقد وساطة؛ تعليمات أولا ثم تأويل وأن من شأنه أن يوجه القارئ:

ما دور الناقد إذن؟ أن يجعلنا نقرأ المؤلف من وجهة معينة. [...] ولنتكلم على طريقة بونالد الذي يرى كل شيء مثلثا ويرى في كل ثلاثية وسيطا، تتألف القراءة من شخصيات ثلاث: الكاتب والقارئ والوسيط، والناقد هو هذا الوسيط[٥٢].

في هذا المنظور يكون نموذج القراء (بل القارئ النموذجي) هو مونتاني (١٥٣٣-١٥٩٢) كما صوره لنا فاغيه أو ألان (١٨٦٨-١٩٥١):

إن مونتاني مهمل. فهو يتسلى بنسخ قصائد الشعراء والتعليق عليها باسترخاء إلى أن تأخذ عقبة ما بتلابيبه. عند ذاك يصبح حيويا وشديدا، فيدهش، وينفذ. ومن يقرأ مونتاني يسر معه، ويشعر باندفاع مفاجئ كاندفاعه[٥٣].

ولا شك في أن صورة مونتاني كجامع، بصفات مختلفة، لأنماط النقد الثلاثة- نقد القارئ ونقد المبدع ونقد عشير النصوص العظيمة - هي التي رسخته في التقليد الفرنسي، وخصوصا في المدرسة الجمهورية، كنموذج



للنقاد. هذا فضلا عن أن لجوءه إلى التمثل واهتمامه بالسياسة والحكمة والحرية - «مع التغلبيين هو من بكر ومع البكريين هو من تغلب» - جعلا منه أيضا نموذجا، إن لم يكن مثالا، للحركة والمرونة اللتين تسمحان بتأويلات مختلفة. والحال أن مونتاني القارئ («إنه قارئ، قارئ رائع»، كما يذكرنا تيبوديه[٥٤]) يدهش المراقب من وجوه كثيرة. لأن هذا «الشريف الريفي من عهد هنري الثالث»، حسب عبارة فولتير[٥٥] الموحية والمغلوطة تاريخيا، واجه نموذج القارئ المتبحر وفرض مكانه صورة الهاوي الذي يحدد إطار قراءة فردية متميزة ومعتدلة[٥٦] هذا هو غرض الفصل العاشر من الكتاب الثاني من «المباحث» (عنوانه «كتب») الذي يرسم صورته كقارئ[٥٧]. فقد حدد نفسه أولا كغير محترف ورفض أن يجعل من القراءة مطلقا ما أو موهبة:

لا شك عندي في أنه يحدث لي غالبا أن أتحدث عن أشياء تكون معالجتها أغنى وصحتها أوفر عند أرباب المهنة [...] من يبحث عن العلم إن كان الصيد أمام بيته، لا شيء مما أفعله قريب من الاحتراف [...].

أتمنى أن أفهم الأشياء تماما، ولكني لا أريد أن أشتري هذا الفهم بسعره الغالي. فخطتي أن أمضي ما تبقى من عمري في الراحة لا في الجهد، فلا شيء عندي يستحق أن أتعب رأسي لأجله، حتى العلم، مهما غلا ثمنه.

لا أبحث في الكتاب إلا عن اللذة التي توفرها تسلية شريفة، وإذا درست فإني لا أبحث إلا عن العلم الذي يتناول معرفة الذات ويعلمني كيف أموت جيدا وكيف أعيش جيدا[٥٨].

من البحث عن «اللذة» و«الفرح»، ومن رفض المواظبة «الجادة»، نشأ فن للقراءة قائم على استبعاد الكتب الشديدة الصعوبة أو العسيرة على الفهم:

الصعوبات، إذا ما صادفت منها أثناء القراءة لا أقضم أظافري، بل أتركها حيث هي: بعد أن ألقي عليها نظرة أو اثنتين. فإن أطلت الوقوف خسرت وضاع الوقت: لأن طبعي تلقائي، وما لا أراه من الوهلة الأولى يقل احتمال رؤيته عند الإصرار. لا أفعل شيئا من دون لذة، والإصرار يضلل فكري ويحزنه ويضجره [...]

إذا أغضبني كتاب ملت إلى سواه، ولا أنكب على كتاب إلا إذا بدأ يدركني الملل من الفراغ[٥٩].

بعد ذلك يعرض مونتاني محتويات بل قائمة بموجودات مكتبته من المراجع، من الكتب التي ترسم كالمرآة المقعرة صورة من يستعملها. إنها نوع من

الترتيب الشديد الأهمية من وجهة تاريخ الكتاب ونظرية الأدب والعقليات. فقد وضع مونتاني تصنيفا يقابل بين «الكتب المتعة فقط»[60] و«درسي الآخر الذي يخلط المتعة بالمزيد من الثمار»[61]. الصنف الأول، صنف المتعة الصرفة، يشمل أساسا الشعر اللاتيني واللاتيني الجديد (وقصصا مثل ديكاميرون، ومؤلفات رابليه) ويكشف من خلال التعداد والتعليقات إيثارا للنصوص القديمة على الحديثة. ويبدو استبعاد الروايات والأدب الخرافيين واضحا: نضع جانبا أماديس الغالية (نموذج الروايات التي كسفت دون كيشوت بعد سنوات قليلة من نشر «المباحث») و«رولان الغاضب»، وحتى «تحولات» أوفيد التي أحبها كثيرا في طفولته[62]. في المقابل حجز مونتاني في مكتبته المثالية مكانا ممتازا لفيرجيل، ولوكريس، وكاتول، وهوراس، وفيدر، ولوكين الذين استند إليهم في نقاط كثيرة لإدانة كثرة «المبالغات العجيبة الأسبانية والبترراكية بل المقالات الخفيفة والمعتدلة التي زينت كل الكتب الشعرية في القرن التالي»[63].

في الصنف الثاني من القراءة يأتي بلوتارك في الطليعة «منذ أن صار فرنسيا»[64] وسينيك. لم يحب مونتاني شيشرون، بل أثنى على المؤرخين «فهم يجمعون السهل والممتع» وعلى الحقيقة النفسية والإنسانية في السير «لهذا أفضل بلوتارك على كل من عداه»، ثم عرض قائمة المفضلين عنده بدءا بالعصور اللاتينية القديمة وانتهاء بالمؤرخين الجدد والمعاصرين في إيطاليا وفرنسا. وفي ختام هذا العرض الذي قدمه لمكتبته يكشف مونتاني، كناقد، الآراء والملاحظات التي دونها على هامش كتبه كما يدون المرء في المذكرات الحميمة:

عن صديقي فيليب دوكمين[65] أقول: «تجد عنده لغة ناعمة ممتعة وبسيطة إلى حد السذاجة. [...]»

عن مذكرات السيد دوبليه[66]: «يسرني دوما أني أطالع ما كتبه هؤلاء الذين يحاولون العمل كما يجب. [...]».

هذا الانتقال من حميمية القراءة الخاصة الضيقة إلى نشر القراءة النقدية يميز جيدا أصالة كلام مونتاني. أصالة في اختيار القراءات أيضا، وفي وضع القارئ كما يبين لنا الفصل الثالث من الكتاب الثالث، وعنوانه «المعاشرات الثلاث». فمونتاني يؤكد أن القراءة، رغم تقديره الكبير لها، تأتي عنده في المقام الثالث بعد الصداقة ومعاشرة النساء. وفرادة مونتاني القارئ

كدت أقول حداثته، تقوم بلا شك على تنويع كثافة القراءة. فهناك تناوب بين فترات القراءة وفترات عدم القراءة، شرط أن يبقى الكتاب في متناول يده، حاضرا على الدوام:

إني لا أخدم بها، في الواقع، سوى من لا يعرفها. أستمتع بها كما يستمتع البخلاء بكنوزهم لأني أعرف أني أتمتع بها متى يحلو لي: إن نفسي تمتلئ وتغتبط لهذا التملك. لا أسافر من دون كتب، لا في السلم ولا في الحرب. مع ذلك قد تمر بضعة أيام، بل بضعة شهور، من دون أن أستعملها[٦٧].

وفي سياق تذكر مونتاني قراءاته في القصر، يقدم لنا وصفا مشهورا لـ«مكتبته»، مكان الحميمية، المختلي المشرف على المنزل كله، وربما يوفر لنا إحدى أولى مناسبات التنظير لأهمية «الغرفة الخاصة» التي ستكون أثيرة عند فيرجينيا وولف[٦٨]:

بائس عندي من ليس له في منزله مكان يختلي فيه، يناجي فيه نفسه، يختبئ فيه! إن الطموح يجازي أصحابه بإبقائهم دائما معروضين كالتمثال في السوق: «الثروة الكبيرة عبودية ثقيلة magna servitus est magna fortuna »، ولا حق لهم بالانسحاب ولو تقاعدوا[٦٩].

هناك ميزات أخرى تبين المسافة الفاصلة بين مونتاني القارئ ومونتاني العالم التقليدي. فقراءاته غير المركزة متقطعة أيضا بالنزهات، ولا تجري في الليل، ولا تولد فكرة جمع الكتب وشرائها بانتظام. إنه، باختصار، نقيض مجنون الكتب الذي يحمله شرهه للقراءة على أن يقفل على نفسه وينعزل عن الناس. بهذا المعنى يمكن أن يظهر مونتاني كنموذج للاعتدال، يجمع بين المثال الأرستقراطي القائم على التسلية والحرية وبين الممارسة الديمقراطية القائمة على المعرفة والمواظبة. ولا تطاله تهمة الادعاء والعمى وخصوصا الانعزال عن العالم والحياة الذي يشغل دائما على القراء المحترفين، هؤلاء «القاعدين» الذين رأى فيهم سارتر أكلة جثث الموتى، وقال عنهم:

علينا أن نتذكر أن معظم النقاد هم من البشر الذين لا حظ لهم، وأنهم لحظة هموا بالسقوط في اليأس وجدوا مكانا ضيقا هادئا كمكان حارس المقبرة. الله يعرف إن كانت المقابر هادئة، وإن لم تكن أمتع من المكتبات. [...] تنبعث منها رائحة خفيفة تشبه رائحة الأقبية وتجري فيها عملية غريبة قرر [الناقد] أن يسميها قراءة[٧٠].

بعد تتويج مونتاني نموذجا للقراء والنقاد، بقيت المسألة الأساسية: ما حصة نصوص الآخرين في إبداعه؟ فهذه الاستشهادات التي ترصع «المباحث»، لأن هذا الكتاب هو أيضا يوميات قراءة (أو بالأحرى يوميات مكتوبة انطلاقا من القراءة)، هذه «الأزهار الغريبة»، ملتبسة في نهاية المطاف، وعلى وجه التأكيد أقل بساطة مما نتصور. فمونتاني الذي يطالب بحق الامتناع عن القراءة[71]، ينادي أيضا بأن يبقى على طبعه عندما يستشهد بسواه:

ومثلما يحق لأحدهم أن يقول عني أني اقتصرت على جمع الأزهار الغريبة، ولم أقدم من نفسي سوى الخيط الذي نظمها.

لقد أعلنت للرأي العام أن هذه الزينة المستعارة تلازمني. ولكني لا أريدها أن تغطيني، وتخفيني: فهذا يخالف تصميمي على ألا أظهر سوى ما هو خاصتي، وما هو كذلك بالطبيعة. ولو أني وافقت نفسي، مهما يكن، لكنت تكلمت وحدي بصوت منخفض[72].

لم يكف مونتاني عن تأكيد دينه لمن يعتبره مثالا له، أي سقراط وبلوتارك. وذلك لكي يؤكد أيضا أن قراءته انتهت إلى إبداع. وهذا ما فهمه فولتير الذي يمكننا أن نتساءل - مثل كثيرين من قراء مونتاني (كجيد وبيتور، مثلا) - عما إذا كان يصف نفسه من خلال «هذا الرجل الساحر»:

أي ظلم صارخ أن نقول إن مونتاني لم يفعل سوى التعليق على القدماء! إنه يستشهد بهم في الوقت المناسب، وهذا ما لا يفعله المعلقون. وهو يفكر، وهؤلاء السادة لا يفكرون. وهو يدعم أفكاره بأفكار كل الأقدمين الكبار، ويحكم عليهم ويجادلهم ويحادثهم، ويحادث قارئه، ويحادث نفسه. إنه أصيل دائما في طريقة تقديم الأشياء، وواسع الخيال، ومصور، وما أحب فيه أنه يعرف دائما أن يشك[73].

الشك أصل، أو بالأحرى نتيجة، الفعل النقدي. لأن الحكم - بحسب المعنى الاشتقاقي لكلمة نقد - يفترض أن نفحص، أن نسأل، وأن نتهم. لهذا لا يمكن أن يقوم النقد من دون قراءة وتأويل وتكوين النص. فقبل فاليري بكثير، وفي سياق تأكيده أنه «لا يوجد معنى حقيقي للنص»[74]، ذكر مونتاني بهذا البعد من أبعاد القراءة الذي يأخذ بالمعنى الذي تحمله الصدفة (الاتفاق) أو الغضب (الإلهام):

الالتماعات الشعرية التي تخطف الكاتب بعيداً عن ذاته، لماذا ننسبها نحن إلى التوفيق ما دام يعترف بنفسه أنها تتجاوز كفايته وطاقته، ويقر بأنها آتية من خارج ذاته، وأنها لم تكن بمقدوره. [...] إن دور الصدفة ظاهر بوضوح في كل هذه المؤلفات، لما يوجد فيها من الطلاوة والجمال، لا وجوداً مقصوداً وحسب بل من غير قصد أيضاً. والقارئ المتمكن يجد في الكتابات غالباً كمالات غير تلك التي وضعها الكاتب ولاحظها، وينسب إليها معاني ووجوها أغنى [٧٥].

بحث القارئ:

لا يمكننا اعتبار الرواية البوليسية ـ أو ما سماه بو (١٨٠٩-١٨٤٩) «قصص المماحكة» ـ في الأدب المعاصر [٧٦] مجرد ظاهرة حكائية (على حدود الأدب) أو حصرها ببعدها الكمي (لننظر إلى رفوف محلات بيع الصحف أو أكشاك [٧٧] محطات القطار في فرنسا). فهذه الرواية، القائمة على التوقع والتحقيق، تستجيب، في الواقع، لاهتمامات متجذرة في القراء وتكشف، بصورة أنفذ من كثير من أنواع النصوص الأدبية، أهمية موقع القارئ في تلقي الكتاب وتكوينه.

عند التوقع يواجه القارئ تركيبة من العناصر التي عليه تخمينها، والتي تفاجئه دائماً في النهاية. ويتابع التحقيق، عبر إحدى الشخصيات في الغالب، فيتنقل بين البطء في سير التحقيق ومأزق المنطق الاستدلالي في الاستنتاج والاختصار اللامعين أحياناً، والتداعي المؤكد أو القليل الاحتمال. وإذا استعرنا أسلوب أمبرتو إيكو الذي اشتهر برواية الألغاز بعد كتابته «اسم الوردة» [٧٨]، فإن الرهان هو فعلاً رهان «القارئ في الحكاية» والطريقة التي يبني فيها النص افتراضاته ويستدعي «قارئاً نموذجياً»:

إن قارئ «أوديب» [سوفوكليس] النموذجي مطالب بالمشاركة في عمليات كشف العلاقات التي كان أوديب، كشخصية، مدعواً لكشفها ـ والتي أنجزها مع بعض التأخير. بهذا المعنى، حين تروي بعض النصوص السردية قصة شخصية ما، فإنها توفر معلومات دلالية تداولية للقارئ النموذجي الذي تروى له الحكاية. ولنا أن نعتقد بأن هذا ما يحصل تقريباً في كل نص سردي، وربما في نصوص أخرى غير سردية. «هناك حكاية تروى عنك» (De te fabula narratur) [٧٩].

يملك قارئ الرواية البوليسية، بنوع من العقد الضمني، وعيا واضحا لعنصرين: أنه سيعجز عن إيجاد الحل، وأن عليه أن يبذل كل ما بوسعه للبحث عنه متتبعا المحقق أو الضحايا، بحسب الحالة. هناك في الأدب البوليسي أيضا بعد لعبي (متعلق باللعب) مؤكد: فهو يقوم على تمثيل لعبة، وعلى محاولة (غير مجدية) تركيب مربكة (puzzle)، أو الخروج من متاهة، أو حل لغز، من دون تعريض الحياة للخطر، لأن الأمر لعبة، ولكن بشكل مشوق لأن من الصعب تجنب كل أنواع الإسقاط[81]. وهناك بعد لعبي أيضا يتمثل في افتتان الرواية البوليسية بكشف السر، أو اللغز، أو الأحجية، أو «الملحة»، وهو الاسم الذي كان يطلق في القرن التاسع عشر على كل التسليات المرتبطة بالتلاعب بالكلمات أو اللغة.

إن تعاظم قوة علوم الإنسان، وخصوصا التحليل النفسي كخطاب تأويل يسبق المعرفة (والعلاج)، شرع طرق التحقيق وأبرز الاهتمام الواجب إيلاؤه لغموض اللغة والتداعيات التي يستجلبها. وفي هذه الحال لا يدهشنا أن الأدب البوليسي كان مناسبة لتقاطع مثمر جدا بين الأدب والتحليل النفسي[81]، فقد بنى جاك لاكان (١٩٠١-١٩٨١) إحدى أشهر دراساته انطلاقا من «الرسالة المسروقة» لإدغار بو[82]. في المقابل، وربما بصورة أشد إثارة للدهشة، حاول «رجل أدب» هو بيير بيار، خلال قراءته آغاثا كريستي[83]، «تطبيق» الأدب على علم النفس التحليلي. والمقصود عنده هو أن يبين أن النص الأدبي يسمح بفهم، وحتى بإغناء، بعض المفاتيح في منهج علم النفس التحليلي. وهذا ينطبق خصوصا على المسائل التي لا يبتها التأويل. لماذا تكتفي، إذن، بخلاصات المحقق وحدها مع أنها لا تستنفد مجمل الافتراضات التي تسمح المعلومات ومنطق النص بإبدائها؟ إن قراءة من دون رأي مسبق لرواية «مقتل روجيه أكرويد» تظهر وجود ثلاثة جناة محتملين في حين أن المحقق بوارو يشير إلى واحد فقط هو الراوي. هذا للتذكير بأن كل نص هو عاص على التفسير وأن واجب القارئ أن يتبين كيفية تشكل هذه العصيان.

إن التباس منطق اللغة، الذي يبدي ويخفي في وقت واحد، يولد شرعية المؤول وضرورة عمله. هذا يصدق على الحلم[84]، واللغز ومشتقاته، والوحي، والتلاعب بالألفاظ[85]، والأحجية. لأنه حتى بالنسبة إلى الأحجية التافهة هناك حاجة إلى عراف، غامض بطبيعته، وإلى تأويل، يأتي متأخرا جدا في

العادة. وهكذا تلتقي الأحجية بعمل الرمز. فتضمن أن ما يبدو مستحيلا يتحقق، شرط تفسير كلمات النبوءة تفسيرا ملائما. «لا شيء يولد من امرأة يمكن أن يؤذي ماكبث»، هذا ما أكده الشبح للجنرال الشجاع الخائن قاتل الملك. «لن يهزم ماكبث إلا يوم تتسلق غابة برنام الكبيرة دنسينام وتتقدم لمقاتلته»[86]. ولا بد للنبوءة أن تتحقق: فبينما كان ماكبث، الذي دفعته تنبؤات السحرة إلى الاستيلاء على عرش اسكتلندا، محاصرا داخل قلعته في دانسينان، رأى الفرق المعادية تتقدم متسترة بالغصون قبل أن يقتله مكدوف، المولود قبل أوانه والمسلوخ عن صدر أمه، في معركة فردية. وهكذا خسر ماكبث بسبب وسيط الوحي الذي قاده إلى أقصى التهور بعدما أوهمه بحماية كاذبة. وتكرر الأمر، بكلام مختلف، مع أوديب وجوليان المضيف ومعظم الذين تم تنبيههم إلى مصير مأساوي فأسرعوا إلى تحقيقه معتقدين أنهم يتفادون حصوله. هذا لأن الحقيقة، كما يبين كليمون روسيه، واحدة لا مزدوجة:

الحدث المنتظر يصادف نفسه، فتقع المفاجأة: لأننا ننتظر شيئا مختلفا ولو مشابها، ننتظر الشيء نفسه ولكن بشكل آخر. [...] يقع الحدث المنتظر فنكتشف عندئذ أن ما كنا نتوقعه ليس هذا الحدث بالذات، بل حدث آخر ذو شكل مختلف. نظن أننا ننتظر الشيء نفسه ونكون في الحقيقة ننتظر شيئا آخر[87].

من يحسن تقديم تفسير ملائم وأحادي المعنى للوقائع سوى ذاك الذي وضع اللغز[88]؟ من ناحية البناء الأدبي، تقوم الأحجية، والرواية البوليسية التي هي توسيع لها، على طريقة بناء استرجاعية حدد إدغار بو خطوطها الأساسية في مقالة نشرها عام ١٨٤٦ وترجمها بودلير بعنوان «تكوين قصيدة»:

إن كان من شيء واضح، فهو أن أي مخطط جدير بهذا الاسم لا بد أن يرسم طريق النهاية قبل أن تمس الريشة الورق. فمن خلال النظر إلى النهاية يمكننا أن نعطي المخطط شكله المنطقي والسببي الضروري - بحيث تتجه الحوادث كلها، وخصوصا الأسلوب العام، نحو تفصيل الغاية.

ولاحظ إدغار بو «وجود خطأ جذري في الطريقة المستعملة عموما لتأليف الحكاية». فانتقد ممارسة معظم الكتاب الذين يكتفون باختيار الموضوع من دون أن يحسبوا حسابا، عند وضع المخطط، لضرورة تحديد «التأثير المقصود»:

واضعا الأصالة نصب عيني (لأنها خيانة للنفس أن نخاطر بالتخلي عن وسيلة لإثارة الاهتمام بمثل هذا الوضوح وهذه السهولة)، أقول بادئ بدء: ما التأثير الوحيد الذي علي اختياره في الحالة الحاضرة من بين كل التأثيرات والانطباعات التي من شأن العقل، أو بتعبير أعم النفس، أن يتلقاها[٨٩]؟

إن بناء النص انطلاقا من التأثير المقصود هو، بلا شك، إشراك القارئ في مشروع الكتابة. فبعيدا عن الجدل حول لا وعي الكاتب[٩٠]، أو حول «لا وعي النص»[٩١] وهي الفكرة الأحدث والأخصب، فإن ميزة أدب وسطاء الوحي، أو أدب اللغز، أو الأدب البوليسي، بل ميزة الأدب بمجمله هي أنه يذكرنا بأن كل كتاب أدبي هو إوالية تسعى إلى التلقي.

أشار أمبرتو إيكو خلال تحليله واستعادته لنص عنوانه «سيدة باريسية حقة» - وهو فانتازيا جنونية وضعها ألفونس أليه (١٨٥٥- ١٩٠٥) ونشرها في جريدة «القط الأسود» عام ١٨٩٠- إلى الطابع النموذجي لمخطط هذا الكتاب الذي يتطلب قراءتين على الأقل، وقارئين متواليين. الأول، ساذج بالضرورة - مهما بلغ ذكاؤه وثقافته - مطلوب تضليله وخداعه لأن نص ألفونس أليه لا يتوقف عن استدراجه إلى الضلال بتشجيعه على إضافة معلومات من عنده قصد جعل القصة قابلة للقراءة. القارئ الثاني (الذي يتولى إعادة القراءة) يجد لذته في تحليل أخطاء التفسير التي ارتكبها القارئ الأول، وفي كشف التماسك الحقيقي للنص وطاقته على خلق الأوهام والأفخاخ المنطقية. وستتضاعف متعته الغامضة عندما سيتعرض، بدوره، لعقاب خفيف من أمبرتو إيكو على «شدة تعاونه»:

ينتمي نص «سيدة باريسية حقة»، في الواقع، إلى ناد مرهف برأسه، في راينا، تريسترام شاندي، وهو نادي النصوص التي تروي الحكايات بالطريقة التي تصنع فيها. إنها نصوص أقل خطرا بكثير مما تبدو: فموضوع نقدها هو آلة الثقافة، تلك التي تسمح بتوجيه المعتقدات، وتنتج الأيديولوجيات، وتدغدغ الوعي الخاطئ الذي يغذي خفية عنا الآراء المتناقضة. إنها الآلة التي تنتج الرأي الشائع وتنشره، وتتيح لخطاب الإقناع أن يستخدم، مثلا، حافز النوعية وحافز الكمية في وقت واحد من دون أن تسمح باكتشاف تناقض طرقها. وهذا ما يفعله، في العادة، كل إعلان تكون بنية خطابه العميقة: كل الناس يستخدمون هذا المنتج، تعالوا جميعا لتكونوا جزءا من هذه النخبة المحدودة[٩٢].

هذه القدرات على تنمية الحس النقدي التي يولدها الأدب لدى قارئه لا تقتصر على النصوص الفكاهية التي أشار إليها امبرتو إيكو. فهذه قصة «الصورة في السجادة»[٩٣] لهنري جيمس (١٨٤٣-١٩١٦) تعرض بشكل رائع رهانات القراءة والنقد، وتتجاوز ذلك إلى الأدب نفسه.

راوي هذه القصة القصيرة ناقد أدبي انكليزي شاب موهوب وصاعد، فشل في إدراك معنى كتاب لمؤلف في أوج مجده، هيوغ فيركر. طلب منه صديقه الناقد جورج كورفيك كتابة مقالة عن آخر ما أصدره فيركر، فالتقى بالرجل الشهير في حفلة استقبال اجتماعية. انفعال المبتدئ الآمل أن يكون «كشف سر فيركر» (كانت هذه هي المهمة التي أوكلها إليه كورفيك) تحول سريعا إلى خيبة عندما أكد المؤلف، غافلا عن وجود كاتب المقالة جالسا إلى الطاولة نفسها، أن الأمر ليس «كشفا» بل «هراء عاديا». ولما تنبه فيركر إلى هوية الراوي حاول التخفيف عنه، ولحق به إلى غرفته، وعامله «معاملة الند للند»، وذكره بأنه جاء إليه، وعهد إليه أن يكون في عداد العارفين وبين التماسك السري في الكتاب ككل:

إن في كتابي فكرة لولاها لما شعرت بأي ميل إلى هذا العمل. إنها الخطة الأكثر دقة، والأكثر نفاذا، وأعتقد أن تنفيذها كلف كنوزا من الصبر ومن البراعة. كان علي أن أترك لغيري أن يقول هذا الكلام، ولكن لأن أحدا لم يقل ذلك كان هذا الحديث بيننا. إن حيلتي الصغيرة تنتقل من كتاب إلى كتاب، وكل ما خلاها سطحي إذا قورن بها. قد يعتبر العارفون ترتيب كتبي والشكل والنسيج يشكل عرضا كاملا، وعن هذا سيبحث النقاد بالطبع. وتابع زائري بابتسامة، يبدو لي أن هذا ما سيجدونه[٩٤].

ويطول الحديث، وفي النهاية ينصح فيركر للشاب بأن «ينفض يده». عندئذ تبدأ عملية بحث يشترك فيها الراوي وكورفيك وخطيبته غويندولين. بحث (مطاردة في الأنفاق) يلتقي خلاله الراوي بفيركر فينصحه هذا مرة أخرى بـ«الانسحاب»:

لا شك في أن ما يحيرنا كان عنده في منتهى الوضوح. وهو، كما أتخيل، شيء له علاقة بالمستوى الأصلي، كحافز مركب في سجادة فارسية. حين استخدمت هذه التشبيه وافق عليه تماما، ولكنه استخدم تشبيها آخر: «إنه الخيط الذي ينظم لآلئ»[٩٥].

في هذه المطاردة (يذكر النص كلمة ضِرْو، وهو كلب كبير لصيد الوحوش)، في هذا السباق إلى العرفان، يراوح الراوي مكانه بينما يعلن كورفيك الذي سافر إلى الهند كمراسل صحفي أنه وجد الفكرة، وأنه صار قادرا على الزواج بخطيبته، وهي كاتبة وقامت بدور المترجم لعملية الاكتشاف عندما أبلغت الراوي:

أعرف أنه لم ينكب عليها (على كتب فيركر)، بل إن الشيء المجهول تماما طيلة ستة أشهر قفز عليه كما تقفز الثمرة خارج الغاب. تعمد ألا يحمل معه كتبا في رحلته، فما كان بحاجة إليها؛ فهو، مثلي، يحفظ كل صفحاتها غيبا. ولقد نضجت كلها معا في داخله، وذات يوم، ذات مكان، فيما كان خالي البال منها، شكلت هذه الكتب في تشابكها الواسع التركيب الصحيح. وظهر الحافز الزخرفي في السجادة. كان يعرف أن هذا يأتي بهذا الشكل [...][٩٦].

مع ذلك لم تكشف للراوي «الكنز المستور». أولا لأن الرسالة لا تتسع له، ثم لأنه مباشر وغير قابل للتوصيل. وهذا ما قالته غويندولين في أثناء استشهادها برسالة كورفيك:

حين تكون في حضرته، لا شيء يمكن أن يظهر أكمل مما هو. كل ظهور له جدي، حضوره الجليل يشعرك بالخجل. ورغم سوقية العصر المفرطة، حيث الذوق مفقود والناس بين الانحلال أو فقدان الحس، لا شيء يبرر الغفلة عن ذلك. كان الأمر عظيما، ومع ذلك بسيطا، بسيطا، ومع ذلك عظيما، وكانت المعرفة تجربة على حدة[٩٧].

لا أحد سوى كورفيك (الذي أكد له فيركر صحة اكتشافه) وزوجته غويندولين يعرفان السر، ولكن كورفيك مات في أثناء رحلة العرس من دون أن يتمكن من كتابة مقالة يعرض فيها «اكتشافه» و«يرفع الستر عن الصنم»، ومن دون أن يتمكن الراوي، البعيد عن لندن، أن يلتقيه عند عودته إلى إنجلترا، وتوفي فيركر أيضا. وحاول الراوي عبثا الزواج من غويندولين آملا بالوصول عن هذه الطريق إلى السر الذي لم يدركه من قراءة الكتاب الذي وضعته. ولكن غويندولين تزوجت ناقدا آخر وأنجبت منه ولدين وماتت في أثناء الولادة. ولما التقى الراوي بزميله الأرمل بعد سنة من وفاتها عرف، يا للمواساة التافهة، أنه كان أيضا عاجزا عن معرفة السر الذي لم تبح له به غويندولين، فبقيت الشخص الوحيد الذي يملك مفتاحه.

بعيدا عن دقة الكتابة في استحضار الأوساط الأدبية وفي العرض المقتصد للتحليل النفسي، تظهر هذه الأقصوصة التي حظيت بتعليقات كثيرة[98]، كأنها تعبير بصيغة السرد عن الأسئلة التي تطرحها القراءة والنقد. لقد جرى التنبيه عن حق إلى البعد «البوليسي في هذه الأقصوصة التي يموت فيها الكثيرون، بحيث قارن جاك لينهاوت[99] بينها وبين «الرسالة المسروقة»[100]. فكلتاهما تتضمنان تحقيقا تفشل فيه الوسائل التقليدية. ومثلما يبدو الشيء الذي نبحث عنه في رواية بو مستحيل الإيجاد لأنه معروض أمامنا، يبدو «المعنى» في كتابات فيركر «عظيما وبسيطا» ولا ينكشف إلا عبر تداعي الأفكار ومن دون أي بحث مباشر أو واع، من هنا كان ما يفصل الراوي عن كورفيك يعادل ما يفصل مفتش الشرطة عن الفارس دوبان في قصة إدغار آلان بو.

يبدو الراوي ناقدا شديد الذكاء، نشيطا، مثقفا، يقدر جيدا عمل فيركر، يملك نباهة نفسية عالية، ولكنه ليس قارئا جيدا. ماذا ينقصه إذن؟ القدرة على الانفعال، والاستعداد العفوي، والميل إلى المشاركة التي يتصف بها كورفيك وغويندولين. وهذا يعني أن وحدة الانفعال، وهي الحب (وليس الحياة الزوجية)، هي التي سمحت لكورفيك وغويندولين بأن يتشاركا بعض الوقت في سعادة التأمل.

و لقد فشل الراوي في مهمته لأنه عجز، كالكثير من النقاد، عن أن يكون بسيطا جيدا. والأقصوصة تلمح إلى ذلك باستمرار: النص لا يكتفي بنفسه، ويحتاج إلى مفسر ليتحقق. لهذا كان فيركر يترجح بين الرغبة في الانكشاف والتردد أمام «الهراء العادي»، فيما هو يعرف عجزه عن قول «مخططه» الذي لم يتوقف عن «الصراخ به في وجوه»[101] النقاد.

قراءة الشفهي وقراءة الخطي

«القراءة الجيدة نصف التفسير»[102]: هذا هو الأساس الذي قامت عليه الكتب والمباحث التعليمية الفرنسية في التفسير في أواخر القرن الماضي، وأنشأت مادة مدرسية جديدة أحيت بها تقليدا قديما جدا. في هذا التقليد الراسخ يشكل الأداء الشفهي وسيلة ممتازة ومباشرة لتقويم درجة استيعاب النص. وقبل ذلك بسنوات كان إرنست لغوفيه (١٨٠٧-١٩٠٣) قد اعتبر هذه الوسيلة «اختبارا حاسما»:

من أبرز مـزايا القـراءة بصوت عـال أنها توفـر لنا وسـيلة ممتـازة للنقـد الأدبي. أن نتعلم قراءة قطعة أدبية هو أن نتعلم الحكم عليها. ودراسة التنغيم تصبح لا محالة بحثا عن المقاصد. [...] هناك جمالات مخبوءة لا تكشف إلا لمن يترجمها إلى أصوات، فالأصوات تمنح الكلمات حياة جديدة، ويغلفها صوت القارئ بشيء من النور يجعلها أوضح للنظر. وغالبا أيضا ما تجعلك الدراسة تكتشف أخطاء غير ظاهرة، فهذا المقطع الذي فتنك، وهذه العبارة التي بهرتك، ربما يبدوان لك مبهرجين أو خاطئين بعد هذا الاختبار الحاسم[103].

ويتبنى لغوفيه، وهو محاضر ومنشط حلقات قراءة عامة، إلى تشابك العلاقات بين الشفهي والخطي. وقد قادته حماسته إلى حد رؤية الشفهي مناسبة لتصويب نفوذ الخطي. ويدهشنا هذا التأكيد من شخص يعرف أن الموقف النقدي السائد والراسخ في القدم، هو اعتبار القراءة الصامتة مناسبة للحكم على المسرحية، وخلق مسافة فاصلة، والتخلص من أفخاخ التمثيل. وهذا ما أعلنه سكوديري (١٦٠١-١٦٦٧) في الرسالة الإهدائية لمسرحيته الكوميدية «عقاب المخادع» (١٦٢٥). وقد نشرها قبل سنة من تقديم مسرحية «السيد» (لكورنيل) التي آخذت عليه، وساندتها في ذلك الأكاديمية الفرنسية الناشئة حديثا، خداع الجمهور واستغلاله:

أعرف أن بريق المسرح ينتقل إلى الشعر [...] ولكن هذا لا يحدث في غرفة حيث الصمت والوحدة والفراغ كلها قد تسمح بمعاينة هذا المجرم [أي بطل المسرحية] بشكل أفضل[104].

وبعد ذلك بنحو ثلاث مئة سنة، كرر فاغيه الكلام نفسه:

إن قراءة المسرحية تخلصنا من هيبة التمثيل، فحين نقرأ لا نكون تحت تأثير لعبة الممثلين وطاقتهم الحيوية وبهرجتهم وهذا النوع من السيطرة الذي يمارسونه علينا. عندما نقرأ يمكننا أن نعيد القراءة، وعندما نعيد القراءة يمكننا أن نحكم، لا على الأسلوب وحده بل على التأليف وترتيب الأقسام والمضمون أيضا [...][105].

ومهما بدا لنا موقف لغوفيه مفارقا فإنه يذكرنا بأن العلاقات بين الشفهي والمكتوب، حتى في المجتمعات الذي تسود فيها الكتابة، ما زالت أساسية ومصدرا لإشكالية. إن أحدا في النهاية لا يشك بأن الأداء الشفهي

وخصوصا أداء النصوص الأدبية، هو تفسير، إعادة خلق بمعنى أنه يعدل الكلام[106]. إن الكلام على «إعادة خلق» يفترض أن النص سابق للكلام. والحال أنه، بحسب الثقافات والمراحل التاريخية، يمكن أن يكون النص الخطي إما أصلا للكلام وإما مجرد تثبيت له. وهذه مناسبة للسؤال عما إذا كان النص الشعري «مصنوعا» بالضرورة للأداء الشفهي.

مهما كانت الأجوبة الممكنة، لا بد من السؤال عن القصدية: هل القصيدة مصممة حصرا أو أساسا للصوت والغناء، أو موجهة إلى التلقي الخطي؟ إذا اتفقنا، مع هنري ميشونيك مثلا، على تعريف الابداع الأدبي بأنه «إيقاع»[107]، هل إيقاع الخطي كإيقاع الشفهي؟ فضلا عن ذلك، إن الصفحة – ولنتذكر القصيدة التصويرية، و«رمية نرد»[108] أو كتابات ميشال بوتور[109] كـ Mobile, Description de San Marco , Gyroscope – هي، كما قال فاليري، «صورة» ذات تركيب وإيقاع طباعيين:

ولكن إلى جانب القراءة وبعيدا عنها، هناك دائما المظهر الاجمالي لكل ما هو مكتوب. الصفحة صورة. وهي تعطي انطباعا شاملا له شكل كتلة أو نظام من الكتل والطبقات، من الأسود والأبيض، شكل لطخة تتفاوت شكلا وشدة. هذه الطريقة الأخرى في النظر، الطريقة المباشرة والفورية لا تلك المتعاقبة والخطية والتدريجية التي تعتمدها القراءة، تسمح بتقريب الطباعة من العمارة، مثلما تذكرنا القراءة بالموسيقى اللحنية وبكل الفنون التي تقترن بالزمن[110].

من المشروع إذن أن نتساءل، بحسب وسيلة وطريقة التوصيل المعتمدة، عن طبيعة تلقي (أو قراءة) الأثر الشعري أو أي أثر أدبي آخر. ويمكننا أن نعتبر أن «الوحدة المنفصلة» في التلقي تتغير بشكل ظاهر تبعا لكوننا نسمع القصيدة أو نقرأها، على أساس أنه يستحيل ماديا أن نسمع أو أن نقرأ، في فترة محددة من الوقت، قدر ما نفعل في القراءة الصامتة. ففي الحالة الأولى ينبغي أن نقتصر على بعض القصائد، وفي الحالة الثانية تظهر المجموعة الشعرية كمعرض كامل يؤلف كيانا واحدا. وفي هذا النطاق كان التغيير من سونيتة إلى أخرى ضمن مجموعة شعرية واحدة، وهو ما يسمى بالـ Canzoniere (انظر الفصل الثاني: «الأثر وحدوده»)، يتخذ منذ فجر النهضة معنى حاسما.

لا تخرج النصوص الأقرب إلى زمننا أو المعاصرة، شعرية كانت أو غير شعرية، عن هذا التحديد. فالأداء الشفهي تفسير، وتقليصه للأحجام المنقولة يعدل العلاقة بالكتاب. فلننتقل من مجال التواصل التي يميز الكتاب - ويميز الرواية أكثر من المجموعة الشعرية - إلى الانقطاع الذي يميز النص المختار الذي يكتسب شكلا مستقلا. إن أداء المختارات شفهيا يقدم لها تفسيرا مزدوجا: تفسير بالصوت للمقطع الذي نقدمه للسامع، وتفسير بالتنغيم. ولا بد هنا من أن نفرد مكانا خاصا للقراءة التي يقوم بها الكاتب، سواء في اختياره النص الذي يقرأه أو في أدائه له. ومن الأمثلة التقليدية على ذلك، قراءات ديكنز العامة[111] التي بينت قدرته على أن يختار من كتبه المقاطع الأشد مرحا، وخصوصا الأكثر إثارة. ولا شك في أن هذا ما كان ينتظره مستمعو قراءته، وكان الكاتب القارئ ديكنز يحدد بدقة فائدتها وأثرها.

تطرح الحكاية الخرافية عددا من المسائل التي يثيرها النص الشعري، بطريقة متشابكة جدا. ولكن هناك حالات تمثل فيها علاقة الشفهي بالتدوين الخطي دورا أكبر مما هو في الحكاية الخرافية. فتدوين الحكاية الشفهية قد يؤدي إلى نشوء روايات شفهية جديدة لها، وقد يتم تدوين هذه الروايات الشفهية فيتولد لها بدورها روايات شفهية جديدة. هذا هو حال حكايات بيرو التي نقدر أن جزءا كبيرا منها مصدره الأدب الجوال، أي الأدب المكتوب وليس الشفهي[112]. ففي الحكاية تتضارب «التفسيرات» وتختلط باستمرار: التفسير بالكتابة، التفسير بالأداء والاستعادة الشفوية، والتفسير بالترجمة والإخراج. كذلك يشارك جامع الحكايات «العصري»، الذي يضع عمله في إطار مشروع اتنولوجي، في عمليات الأداء كليا أو جزئيا، ويسعى أيضا إلى تفسير الروايات التي وجدها، كلها أو بعضها[113]. وعندما يؤدي الراوي - العالم أو البسيط - الحكاية شفهيا يصبح بدوره، نسبة إلى مستمعيه ولظروف الأداء في قلب تضارب التفسيرات[114]. هكذا نتصور مقدار تعقيد عملية إعادة الصياغة، والتبدلات المختلفة التي تطرأ على النص غير المدون، المفتوح على تداول يستحيل تقديره، وتعترضه صدمة الثقافات التي تضع جامع الحكايات في مقابل راويها الشفهي[115].

يثير المسرح، سواء كان النص مكتوبا أو يلحظ مكانا واسعا للارتجال وبالتالي للتفسير، مسائل أكثر تعقيدا بكثير مما سبق. أولا لا يمكن أن تكون

هناك مطابقة تامة بين النص المكتوب والكلام الذي ينطق به الممثلون فعلا، لأن الديكور والإشارات المشهدية قائمان. هناك أيضا مسألة توزيع الأدوار، واختيار الكاتب (أو، بحسب العصور والحالات، اختيار مدير المسرح، أو راعيه، أو المخرج) لمن يؤدي أدواره. كل تاريخ المسرح، والسينما نفسها، قائم على أهمية الممثلين الفنية والاجتماعية والخاصة. نكتفي بمثل من المسرح الرومانسي: نعرف أن هيغو (١٨٠٢-١٨٨٥) كان يختار الممثلين الذين يجسدون التجديد[١١٦] الذي يدعو إليه، فماري دوفال وبوكاج جعل منهما تمثيلهما وشهرتهما مؤدبين مفضلين، ولكن لماذا اختيار جولييت درويه إن لم يكن لأسباب حميمة؟

وبصورة أشمل، يتأكد الإخراج كـ«قراءة». كتفسير لا يمس الأشياء وترتيب المشهد فقط بل النص نفسه. ومن هذه الناحية تبدو حكاية مسرحية لورانزاكسيو (لألفرد دوموسيه) بالغة الدلالة. فعقب فشل «ليلة البندقية» (نسبة إلى المدينة الإيطالية) في ديسمبر ١٨٣٠، توقف موسيه (١٨١٠-١٨٥٧) عن تقديم نصوص للتمثيل سنوات عديدة. وجمع مسرحية لورانزاكسيو ونصوص أخرى منشورة في «مجلة العالمين»، وأصدرها سنة ١٨٣٤ في كتاب عنوانه «مشهد في كرسي»[١١٧]. وبعيدا عن دوافعه العميقة، لا بد من الملاحظة أن موسيه، حين تخلص من قيود الخشبة والرقابة وضغط انتظارات الجمهور، قدم نصا غير قابل للتمثيل، سواء بسبب عدد الديكورات أو الشخصيات (أكثر من مائة) أو المدة المحتملة للعرض (٣٩ لوحة تتطلب سهرتين على الأقل). من هنا كانت ضرورة التقطيع، وتغيير الإيقاع، والحذف، والتكييف، وكلها قراءات في عمل موسيه. فهناك ما أعده أخوه بول لمسرح الأوديون عام ١٨٦٣ (رفضته رقابة الإمبراطورية الثانية)، وما أعده أرمان دارتوا لسارة برنارد في دور/عنوان للإخراج الأول عام ١٨٩٦، وما أعده غاستون باتي عام ١٩٤٠ وعام ١٩٤٥، أو جان فيلار عام ١٩٥٢ حيث، لأول مرة، يسند الدور الرئيسي إلى رجل هو جيرار فيليب[١١٨].

وبعيدا عن الخيارات والتوجيهات التي يحملها التقطيع واختيار الممثلين والإخراج، هناك مسألة تحديد طبيعة الحكاية، وهذا بذاته اختيار، بما يتجاوز الرغبة في الموضوعية. فعندما «قرأ» بريخت مسرحية هملت لشكسبير، غداة الحرب العالمية الثانية، جعل منها مسرحية سياسية لقطع صلتها بالتفسير النفسي السائد، مجازفا بتحوير المعنى:

نظرا إلى الظروف القاتمة والدموية التي أكتب فيها هذا الكلام، وإلى الطبقات المجرمة التي تسود، وإلى الشك الواسع في المبرر الذي لا يكفون عن استغلاله، أعتقد أن بإمكاني أن أقرأ هذه الحكاية بهذا الشكل: الزمن زمن حرب. [...]

في هذه العملية نرى هذا الشاب الممتلئ بعض الشيء يطبق طريقة التفكير التي حملها من ويتنبرغ، بصورة ناقصة. ففي الشؤون الإقطاعية التي هو غارق فيها، يشكل هذا التفكير عائقا امامه. وإزاء الممارسة اللاعقلانية، يبدو هذا التفكير غير قابل أبدا للتطبيق. إنه ضحية مأساوية بين هذه الطريقة في التفكير وهذا الفعل. إن هذه القراءة للمسرحية، التي تحتمل أكثر من قراءة واحدة، يمكنها، في رأيي، أن تثير اهتمام الناس[119].

توضح الدراسة التي خصصها روجيه شارتيه لمسرحية موليير «جورج دندين»[120]، من وجهات كثيرة، الطريقة التي يمكن بها إعادة تكوين تاريخ القراءات المندثرة لـ«النص المثقوب»، حسب وصف آن أويرسفيلد للنص المسرحي الذي لم يكتمل ولم يؤد في عرض[121]. وهذه المسرحية التي لم تنل تقدير النقاد عموما (هي، كما يقول عنها بوالو[122]، أميل إلى تهريج تاباران منها إلى دقة وصف تيرانس)، والتي نادرا ما دخلت قائمة المسرحيات المعروضة في القرن التاسع عشر، تحولت في السنوات الأربعين الماضية[123] إلى مادة تنافس في الإخراج، وصارت مرصدا مميزا لكشف غموض موليير، وخصوصا للتلقي المتعدد الذي يسمح به عرض نص واحد وقراءته ونقده، سواء في بداية نشره أو عبر الزمن.

هل علينا أن نرى صورة مأساوية في هذا القروي الغني الفاشل في زواجه بـ«آنسة» (أي بفتاة نبيلة)، أو علينا أن نستنتج أنه مجرد رجل مثير للسخرية[124] نال عقابه من حيث أخطأ حين طمع في اقتلاع نفسه من وضعه الثابت؟ كيف علينا أن نضحك منه؟ ولماذا نضحك منه؟ فالمسألة التي تطرحها مسرحية «جورج دندين» هي تلك التي تثيرها «إنسانية» موليير والتي أخذت عبر التاريخ تفسيرات بالغة الاختلاف. فمسرحه يحيلنا دائما إلى الاجتماعي وإلى الأخلاقي، إلى التاريخي وإلى الدائم. من هو السست؟ أهو شخص يستحق الإدانة لمبالغاته المضحكة أم ضحية حزينة للمواضعات الاجتماعية؟ والسيد جوردان، أهو مثير للسخرية أم مثير للشفقة. أم كلاهما معا؟ أعلينا أن نشعر ببعض التعاطف مع آرنولف؟ هذا هو التردد في مسرح موليير.

وانطلاقا من أن مسرحية جورج دندين عرفت في السنة الأولى لتأليفها نوعين من العرض لجمهورين منمذجين types، الأول هو البلاط بمناسبة العيد الملكي في ١٨ يوليو ١٦٦٨، والثاني هو المدينة بمناسبة العروض العشرة التي تقدم في نهاية الخريف في قاعة القصر الملكي، اقترح روجيه شارتيه منهجا لإعادة تكوين أفق الانتظار المحتمل لدى كل من الجمهورين. فبعد ستة أشهر من غزو الفرانش كونتيه، اعتمد العرض الملكي، في أول احتفال جرى تنظيمه في فرساي حول الصورة الأبولونية (نسبة إلى أبولون، أي تمتاز بالنظام والاتزان والصفاء والانضباط) للويس الرابع عشر، الطريقة الباروكية والكرنفالية، سواء على المستوى المعماري أو المستوى الرمزي والسياسي. ويحتاج مؤرخ العقليات إلى جمع عدد من الوثائق والشهادات حول العرض الذي جرى في ذلك اليوم وإلى تقسيمها إلى مجموعتين. الأولى هي التي تركز على المسرحية نفسها وعلى القصيدة الرعوية التي فيها والتي تغنى ويرقص على لحنها، والأخرى هي التي يقل فيها الاهتمام بالمسرحية ويبرز الاحتفال بكليته وبأجوائه المفرحة. المسألة إذن مهمة. فماذا شاهد البلاط في ذلك اليوم الواقع في يوليو ١٦٦٨؟

إن نص المسرحية بكل طبعاته ليس أحادي المعنى بما يكفي لتوجيه التفسير. والمؤرخ الباحث عن علامات باقية عليه بلا شك أن ينكب على نص المسرحية وعلى التعليقات المختلفة التي رافقته فور تقديمه. مثال هذا الخبر الذي نشره المعماري فيليبيان (١٦١٩-١٦٩٥) غداة الحدث والذي يؤكد فيه، كمشاهد، تأثره بالمزج بين المفردات الراقية المتحدرة من سجل التراجيديا والمواقف المضحكة التي وجد فيها دندين. وهذا يعطي بعض المصداقية للقراءات الحديثة «الاجتماعية» والقاتمة للمسرحية.

من جهة الوثائق المسرحية، وفي غياب المعلومات الحاسمة في سجل لاغرانج[١٢٥]، ما زالت تنقصنا ألواح الديكور وحتى أوصافها، ولا بد من الاستناد إلى الإشارات المتعلقة بلباس دندين الذي ارتداه موليير خلال العروض. والحال أن قائمة الجرد التي وضعت بعد الوفاة تبين الطراز القديم المضحك لهذا القروي الغني الضال. أما الحفر الطباعي الذي ظهر في طبعة «آثار» موليير عام ١٦٨٢، فمع أنه يجهل حقيقة هذا اللباس، فإنه يظهر على طريقته هيئة دندين المثير للسخرية وغير المتكيف، خارج النص أيضا، ولكن

على مستوى تاريخ الثقافة، يجدر بنا أيضا أن نحلل هذا الاسم: دندين. اسم مضحك دون شك، ولكنه اسم متصل بعالم رجال القضاء منذ رابليه، مع أن راسين استخدمه في السنة نفسها ١٦٦٨ لقاضي مسرحيته «المترافعون». والحال أن دندين ينتهي محكوما عليه ومدانا (من جانب زوجته وأهل زوجته ومن المشاهدين على السواء) سواء على مبالغاته أو سورات غضبه العاجزة.

فردات فعل المشاهدين، في البلاط كما في المدينة، لا تختلف في هذه المسألة: دندين رجل مثير للضحك، وهو برهان حي على عدم لياقة كل انتهاك مباشر لنظام مجتمع الأنظمة. فالمدينة والجمهور البورجوازي مقتنعان بأن الخشونة وسذاجة الاستراتيجية هما موضع الاتهام. أما البلاط فمنشغل حكما بقضية «إصلاح نظام النبلاء»، وهي عملية بدأت عام ١٦٦١ ومن خلالها صدق الملك، بعد الاطلاع على الوثائق، منح النبالة وسائر الامتيازات الواسعة المتعلقة بها.

يتجاوز منهج روجيه شارتيه التفسير التاريخي والاجتماعي البسيط والضروري للحدث الأدبي. لأن ما هو مطروح للبحث هو وضع الحكاية في المجتمع (لا يخطر لأي من معاصري موليير أن يتعرف إلى جورج دندين في أي قروي «حقيقي» أو أن يقرن نسيج الكوميديا بالواقع)، وبالتالي القيمة المسرحية والفنية للنص. إن المضحك في وضع دندين وشخصيته في نظر معاصري موليير توضح بالبحث الاجتماعي التاريخي، وبقي المطلوب تبيان قوة الشأن الأدبي القادر في الوقت نفسه على فرض نفسه كوهم مستحيل، كلذة راقية و«تمثيل» للشأن الاجتماعي. لإدراك هذا التلاقي في الوظائف والمظاهر الذي يبدو لنا اليوم شديد التنوع ينبغي - في نطاق الممكن - إعادة تكوين ما كانت تراه عيون أهل القرن السابع عشر في مسرحية موليير. وعلى هذه القاعدة أيضا يمكننا أن نقترح قراءات أخرى وعروضا أخرى للنتاج الكلاسيكي القديم.

القراءة وإعادة الكتابة

إعادة الكتابة réécriture (أو récriture وهي الصيغة المخففة التي استخدمها فيكتور هيغو)[١٣٦]، كما هو مفهوم، تعني كل قراءة مركزة ومستقرة من شأنها أن تؤدي إلى ولادة كتاب أو نص جديد. إنها اعتراف واضح بقيمة

الأثر: فسواء تمت ترجمة الأثر أو تقليده أو انتحاله أو الاقتباس منه أو الزيادة عليه أو تحريفه، فإن ذلك كله يعني أنه قد قرئ. ويعني أن له ما يكفي من الأهمية ليقوم قارئ من مجتمع معين أو جماعة محددة بنقل حصيلة قراءته إلى قراء آخرين، أو إشراكهم في معرفته، أو إعجابه، أو موافقته، أو سخريته. ولو عدنا إلى معطيات النشر لاعتقدنا أننا نقرأ «كتاب الأرقام القياسية»: أكثر الكتب ترجمة في العالم هو الكتاب المقدس[١٢٧]، وأكثر الكتاب تعرضا للسرقة الأدبية في القرن التاسع عشر ١٢٨ هو فيكتور هيغو.

إعادة الكتابة هي نتيجة للتلقي وأساس للإبداع الأدبي. ولا حدود لأشكالها وللتهجين فيها. وقد نشر جيرار جينيت في كتابه[١٢٩] (Palimpsestes) جدولا مفصلا جدا ومفيدا، سواء من جهة غناه بالأمثلة أو من جهة دقته وصرامة تحديداته وأصنافه المقترحة. مع ذلك يبقى من الصعب، على مستوى النظرية الأدبية وحتى على مستوى التطبيق، تحديد مفهوم الأصالة أو مفهوم التأثير. يمكننا بلا شك أن نعتمد وجهة النظر القانونية فنلاحظ عدد الألفاظ الدخيلة بحروفها، أو مقدار التطابق في البناء. هذا هو أساس النظر في السرقة الأدبية[١٣٠]. ولكن كيف نعالج أدبيا التقريظ والمحاكاة والتشابه والأصداء والتذكر المبهم؟ ليس الأمر على هذه الصورة في عمليات القراءة (وإعادة الكتابة) المطلوبة صراحة. فهنا نترك التأثير الغامض وندخل في إطار قانوني واضح وقائم على مفهوم «العمل المتفرع ouvrage dérivé كما حدده «قانون الملكية الفكرية» (المادة ٤ من قانون ١٩٥٧)، وهو التطبيق الفرنسي لميثاق برن:

إن العاملين في ترجمة آثار الفكر أو اقتباسها أو تحويلها أو تنسيقها هم تحت حماية القانون شرط عدم المساس بحقوق مؤلفي الآثار الأصليين. وكذلك الأمر بالنسبة إلى مؤلفي المختارات أو المنتقيات من الكتب المختلفة الذين يشكل اختيارهم وتنسيقهم للمواد إبداعا فكريا[١٣١].

هكذا يقود الموقف القانوني والغربي المعاصر إلى توسيع مفهوم النص إلى «أثر فكري» (أدب، موسيقى، صورة)[١٣٢] وتحديد حقوق كل من الجهتين المتميزتين: مؤلف الأثر الأصلي ومؤلف الأثر المتفرع. فالمسألة كلها هي تحديد مكمن الضرر (المادي والمعنوي) الذي يصيب المؤلف الذي يكون كتابه موضوعا للترجمة أو الاقتباس أو التنسيق أو إعادة الكتابة. أما إذا كان المؤلف المترجم

أو المقتبس منه مشاعا عاما فلا يمكن التقاضي بشأنه. لهذا حق لاستديوهات ديزني أن تعالج سلسلة هرقل، أو «سيدة باريس»، أو «الحسناء والوحش»، أو «كتاب الأدغال» أو «طرزان القرود»، كما يحلو لها.

وإذا يقينا في مجال النص والأثر المطبوع وجدنا أن الترجمة[١٣٣] هي أحد أهم أشكال إعادة الكتابة وأكثرها شيوعا. فهي بادئ ذي بدء انتقال من لغة إلى أخرى، هي نقل يتوجه عموما إلى القارئ الذي لا يحسن لغة الأصل. انتقال أمين: هذا هو هدف الترجمة في غالب الأحيان. ولكن ما معنى الأمانة للأصل؟ فاللغة ليست قائمة من الكلمات بل نظام معقد، لهذا نتوافق على أن الترجمة الحرفية محدودة، انتقال من نظام كتابة إلى نظام آخر: هل ينبغي ترجمة «الكوميديا الإلهية» شعرا؟ ساد الاعتقاد بذلك زمنا طويلا بسبب الخلط بين الشعر والإيقاع. الترجمة هي خصوصا انتقال من مجال (بل من عصر) ثقافي إلى آخر، من حضارة إلى أخرى، وهنا بلا شك تلتقي المسائل الأساسية في الترجمة[١٣٤]. هناك، في الأساس، وجهتان اساسيتان قسمتا المترجمين زمنا طويلا: إما أن نتطلق من الحدود الثقافية لمتلقي الترجمة، وإما أن نتجاهل الأمر ونعتبره ثانويا. في الحال الأولى نقع في التزيد مع كل التغييرات التي يؤدي إليها الاقتباس والتجميل، وفي الثانية نقع في الغموض أو التسطيح لشدة الأمانة الأدبية. في بداية العصر الكلاسيكي كان دبلانكور (١٦٠٦-١٦٦٤) يعتبر زعيما للمتمسكين بالترجمة الأنيقة البعيدة عن حرفية الأصل[١٣٥] (les belles infidèles). وقد وصف واجباته نحو مؤلف النص الأصلي في أول ترجمة أصدرها عام ١٦٣٧:

ينبغي أن يكون النص سائغا في لغتنا كما كان في لغته الأصلية. ومهما اختلفت الجمالات والأناقة، علينا ألا نخشى تقديم ما عندنا. لأنــه يكسف ما عنده. فإن لم نفعل تكون قدمنا نسخة سيئة عن أصل رائع، ونكون تعبنا كثيرا في الكتاب لنحصل على هيكل عظمي فارقه الجمال[١٣٦].

وتبقى الترجمة، كما يرى أنطوان غودو (١٦٠٥-١٦٧٢) معاصر دبلانكور، عملا أدبيا، أو، بكلام اصطلاحي حديث، تطبيقا عمليا لنظرية:

لا يتصور سوى الجهلة أن هذا العمل سهل. فلكل لغة دقائقها، ولكل عقل طابعه بسبب المناخ أو بسبب اختلاف استعداد الأعضاء التي تقوم بخدمته أو تنوع الغذاء والتكوين، لهذا لا بد من الكفاية العالية والتأمل الطويل كي لا يظهر الكاتب مثيرا للسخرية في زي لا عهد له بارتدائه[١٣٧].

تغيرت عناصر الجدل الذي كان يجري في الماضي بين أنصار التساهل وأنصار الأمانة للأصل. فالترجمة، كدليل على أهمية الكتاب الأجنبي لدى ثقافة معينة، تتخذ في المجتمعات المعاصرة وجهين تبعا لكونها ابتدائية أو مستندة إلى تقاليد قديمة. في الحال الأولى، تمثل الترجمة دور القراءة التمهيدية، أو «التجنيس» [منح الجنسية]، أو «التأقلم» حسب تعابير بول بنسيمون[١٣٨]، وهذا يفسر الميل إلى التزيد في الترجمة وإلى محو الخصوصيات، لاسيما إذا تناولت الترجمة نتاج مجتمعات وثقافات بعيدة جدا. في المقابل، حين يستند المترجم إلى سلسلة من الترجمات، ويستفيد من القراءة التمهيدية، يميل إلى تبيان مميزات الكتاب الأصلي، وإلى مقارنته بسواه. والسؤال المهم عندئذ هو ما إذا كان يمكن، أو يجب، الاستمرار في استخدام الترجمة القديمة المكتوبة بلغة عتيقة[١٣٩]. وربما يكون السؤال ما إذا كانت قراءة الأمس، أي الترجمة، تتحول إلى نص مستقل[١٤٠]. وهذه حال «ألف ليلة وليلة» التي ترجمها أنطوان غالان (١٦٤٦-١٧١٥)، ولكنها ليست حال ترجمته للقرآن.

وإذا كان من التعقل أن نحتفظ بكلمة traduction [ترجمة] - مع أن الترجمة والاقتباس متلازمان غالبا- للتعبير عن الانتقال من نظام لغة إلى نظام لغة أخرى، فيمكننا أن نتبنى كلمة version [نقل إلى اللغة الأم]، اللافتة بتعدد معانيها، للتعبير عن كل أنواع إعادة الكتابة. إن النصوص التي نجت من إعادة الكتابة والاقتباس نادرة. فتاريخ الأدب، لا أدب الأطفال وحده، من الأساطير اليونانية اللاتينية إلى الأوديسه والتراجيديات اليونانية والكوميديا اليونانية اللاتينية وأناشيد البطولة وحكايات مسرح شكسبير و«دون كيشوت»، مرورا بالتوراة نفسها أو بروبنسون كروزو[١٤١]، مصنوع جزئيا من إعادة القراءة. وقد يحدث أن يقوم المؤلف نفسه بنشر عدة أوضاع للكتاب الواحد، إما لمراعاة طبيعة الجمهور الذي يتوجه إليه وإما لتغير منظوره الشخصي. هذا هو مثلا حال النسختين اللتين نشرهما تورنيه لكتاب روبنسون[١٤٢]، مع وجود نص أصلي أجنبي مترجم، وبالتالي معدل.

كل كتاب بارز أو شهير يتعرض للتشويه والزيادة والتحريف إلى حد يمكن معه القول إن وجود التحريف دليل على طاقة الكتاب الأصلي على الحياة. فالنص الميت لا يحرف، وللنص المحرف قيمة النص التقليدي.

إن استمرار الكتاب في الإشعاع، وبقاءه مرجعا، واجتذابه طائفة من القراء أو المتلقين، هو ما يسمح بتمزيقه على هذه الطريقة. فالمعارضة الأدبية، والعرض الهزلي، التقليد الساخر: ألعاب سهلة، وأحيانا مملة كما يقال. ومع ذلك لا يمكن أن نكتفي بالتأكيد أن مثل هذه الطريقة تنبع من وقاحة العارف، من نكتة الطالب، من دعابة رجل الدين. لا شك في أن هذه هي الحال، ولكن جزئيا فقط. ونحن نعرف، منذ صدور سلسلة «على طريقة كذا...» التي نشرها مولر وريبو[142]، أن المعارضة الأدبية تستند إلى خيمياء (alchimie) مدهشة مكونة من السخرية والإعجاب والمودة.

تشهد على ذلك هذه السونيتة المختارة من «كرنفال الروائع» لجورج فورست (١٨٦٧-١٩٤٥) والتي يسخر فيها من كورناي (١٦٠٦- ١٦٨٤) ومن جوزيه ماريا دوهيريديا (١٨٤٢-١٩٠٥):

قصر غورماز، الكونت والحاكم

في حداد: نام إلى الأبد، ممددا تحت الصخرة،

نبيل أسباني صبغ بدمه سيف

رودريك المسمى بسيد كومبيدور

هبط الليل. شيمان، في نقاب أسود، تتكئ إلى الشرفة،

تبتهل إلى القديسين بولس وبطرس،

وعيناها اللتان أحرقت دموعهما جفنيها

تنظران إلى مغيب الشمس من دون أن ترياه..

ولكن برقا ومض فجأة في بؤبؤ عينيها:

عند القصر كان رودريك واقفا قبالتها!

هادئا ومتعاليا، وملتفا بمشلحه.

البطل القاتل يتمشى بخطوات وئيدة:

«الله !» تنهدت في داخلها شيمان النائحة

«كم هو شاب جميل قاتل أبي !»[144]

ما زال انتشار الثقافة المدرسية يشجع مثل هذا الموقف. مع ذلك ينبغي ألا تدهشنا مشاركة بوبي لابوانت في هذه الحركة من خلال «الصديق زنتروب»[145]. وبكلام أشد رصانة، نعرف من بروست[146] أن

المعارضة الأدبية، ككل لعبة، أمر مهم، وأنها تلق لكتابة الآخر. وقد كتب ميشال شنايدر بشأن بروست نفسه: كل كاتب يبتدع أسلافه الذين لا وجود لهم بهذه الصفة من دونه. إن علاقة الكاتب بمن تأثر بهم يمكن فهمها بالمقلوب. فعمله هو الذي يعطي معنى للأعمال التي سبقته، كما لو كانت وحدة الكتاب أو تعددهم أو هويتهم الخاصة أمرا نسبيا وقابلا دوما للتعديل. في حال بروست نجد تأثير فلوبير (الحب المر)، وسين سيمون (تعاظم المشاهير)، وروسكين (الجمالية كتبرير للوجود)، وراسين (قسوة الروابط)... إلخ، ولكن بمكننا أن نقول أيضا إن بروست هو الذي يضع أمامنا، للمرة الأولى، ثرثرة سين سيمون مرفوعة إلى مستوى الميتة، واندهاش فن «ما قبل الرفائيلية» الذي نجده عند راسكين. فالأمر هنا ليس إعادة القراءة، بل القراءة. [...]

ويعبر بروست، من خلال معارضته الأدبية لقضية لوموان: أولا، عن أن مادة الكتابة هي دائما مادة مستعارة وقيمتها الذاتية قليلة، وثانيا، عن أن الأدب ليس تقليدا بل تحويل[١٤٧].

ونُعرف أيضا أن كل بحث عن الأصالة، كل عمل يقوم به الكاتب لإسماع صوته الخاص، يمر عنده بالقراءة ثم بالتقليد بدرجات متفاوتة من الوعي، ماذا فعل الفتى رامبو (ابن الست عشرة)، سوى تقليد هيغو، عندما كتب قصيدة «الحداد»؟ :

ساعداه كالمطرقة الضخمة، يخيف

باندفاعه وعظمته، واسع الجبهة، يضحك

بملء فمه كبوق من البرونز [...][١٤٨].

وماذا فعل الشاب مالارميه، غير تقليد بودلير، عندما نظم قصيدة «النوافذ» في لندن في مايو ١٨٦٣، وكان في العشرين من العمر:

سئم من المستشفى الحزين، ومن رائحة البخور الكريهة

المتصاعدة من بياض الستائر المبتذل

نحو المصلوب الكبير الذي مل الجدار الفارغ

الذي يسند عليه المحتضر المتكتم ظهره العتيق،

جر نفسه وراح، لا ليدفئ جسده العفن

بل ليرى نور الشمس فوق الصخور، ليلصق

وبره الأبيض وعظام وجهه النحيل
بالنوافذ التي يسعى شعاع الشمس لتلويحها[١٤٩]

«لأننا كنا أطفالا قبل أن أصبحنا رجالا»، هذا ما قاله ديكارت في القسم الثاني من كتابه «خطاب في المنهج». ولا شك في أن رامبو ومالارميه كانا قارئين قبل أن يكتبا... فالمسألة المطروحة هنا، كما توقعها نوديه (١٧٨٠ – ١٨٤٤) وهو يراقب باسكال يقرأ مونتاني[١٥٠]، هي انبثاق الكتابة الشخصية من قراءة الآخر، وليست فقط مسألة الغش أو الملكية الأدبية أو الاعتراف بالديون المعنوية المتراكمة.

«هضم الكتاب»، «تمثله»، «التهمه»: ليست هذه الاستعارة التي تلجأ إليها اللغة اليومية (ومنذ أقدم الأزمنة)[١٥١] استعارة بريئة. فتكرارها يوحي، كما الترجمة، بأن التهام الكتاب ينطوي على أبعاد، كتملك النص المقروء وتهديمه وتحويله. والقراءة، كالترجمة، هي «أكل لحوم البشر»[١٥٢] (anthropophagic)، بمعنى أنها تمثل نص آخر أو أجنبي وإكماله معاً. وفي حال احتكاك الثقافات لا يكون المقصود هو تجنيس العناصر الخارجية وحسب بل إعادة صهرها وإدخالها إلى المعدة وهضمها؛ وباختصار، جعلها ملكا لنا وبالتالي تحويلها، وهكذا يظهر «التجنيس» بمثابة «تغيير طبيعة»، اعتراف وإنكار دائمين. وهذا ما ذكره غوته حين حلم في عام ١٨٠٨، من خلال «كتاب الشعب الالماني» (deutsches volksbuch)، بمصالحة الثقافة العالمية والتعبير القومي:

الخير الأجنبي صار ملكا لنا. فنحن نتلقى الخير الذي نتمثله كأنه خيرنا الخاص، سواء بالترجمة أو بالمعالجة العميقة. علينا أن نركز اهتمامنا صراحة على الخدمات التي تقدمها الشعوب الأجنبية [...][١٥٣].

من أوضح الأمثلة التي تؤكد صفة القراءة – وإعادة الكتابة – كـ «أكل لحوم البشر»، ما نجده في حركة التحديث البرازيلية في العشرينيات من القرن العشرين[١٥٤]. فهذه الصفة هي مطلب أوزوالدو دي أندراد (١٨٩٠–١٩٥٤) في بيانيه البارزين[١٥٥] – Manifeste Pau-Brazil) (1924) anthropophage) (1928) – اللذين ضما تحليلات وقراءات للاختلاف، والغيرية، وللرغبة في تأكيد الهوية من خلال قلب القيم الاستعمارية والاستعمارية الجديدة، وخصوصا التوجيه الذي تتطلبه التيارات الثقافية،

وفي البرازيل أيضا، طبقت رواية[156] (Macunaïma) (١٩٢٨)، التي كتبها ماريو دي أندراد (١٨٩٣-١٩٤٥)، هذا التوجيه بنجاح نادر. ليست هذه الرواية تقليدا لنماذج (نموذج أنثروبولوجي، نموذج اثنولوجي، معارضة الأدب الاستعماري، فانتازيا وفظاظة رابلية نسبة إلى الكاتب الفرنسي رابليه)، إنها إعادة توزيع/تهديم مركبة. وتشكل هذه الرواية مجموعة منتقيات (رابسودة): مقطوعات قديمة مقمشة من الثقافة الغربية، حكايات المكتشفين، فولكلور أمازوني، حماسة حداثية، يحبكها ماريو دي أندراد في لغة برتغالية مفككة ومتحولة إلى لغة برازيلية وبجدية الساخر، ليبدع عملا جديدا كل الجدة، عملا مبنيا على ما هو حاضر ولكنه غير موجود بعد: قراءة البرازيل للبرازيل.

لا تعلن البيانات الأدبية الكبرى كلها انتسابها إلى «أكل لحوم البشر»، ولكنها تشكل كلها عملا استقلاليا وتأكيدا (وطنيا، ثقافيا، اجتماعيا، جيليا ... إلخ) يمر بالقراءة وبتذوق الأدب القديم أو الأجنبي. وهذا ما فهمه السرياليون، بتأثير من بروتون، فحرصوا على الظهور دوما بمظهر القراء، وعلقوا أهمية خاصة جدا على عرض مكتبتهم المثالية. ولقد أدركوا جيدا أن الأدب مسألة قراءة وتوصيل بقدر ما هو إبداع وخلق. وهذا ما عبر عنه تحليل جوليان غراك، بعد سنوات طويلة:

تتميز كل مدرسة أدبية بمساهمتها الإبداعية وتتميز بالقدر نفسه بجدة ما تصفيه من آثار الماضي (حرصت السوريالية بشدة، ـ وقد كانت أوضح من سواها كشفا واستعمالا للوسائل التي تمكن «تيارها» من فرض نفسه ـ قبل أن بدأت بالانتاج، على نشر دليلها: اقرأ ـ لا تقرأ. وسلالتها: جيرمين نوفو هو سريالي في القبلة... إلخ). والسريالية تفرض نفسها في تاريخ الأدب بمؤلفاتها وبالقدر نفسه بإعادة ترتيب المكتبة الشعرية القديمة على طريقتها[157].

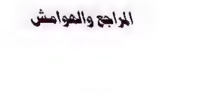
إن مكتبتنا المثالية تحددنا دوما لا كمتلقين سلبيين وحسب بل كقراء مبدعين. وهنا يكمن جوهر التأثير، والقدرة على تلقي التأثير. ولقد أوضح أندريه جيد (١٨٦٩-١٩٥١) في محاضرة ألقاها في بروكسل، وكان في سن الثلاثين، الهبات الملازمة للقراءة، هذا التلقي السابق لكل تحقيق للذات:

قرأت هذا الكتاب، وبعد أن قرأته طويته، ووضعته فوق رف المكتبة. ولكن في هذا الكتاب كلاما لا يمكنني أن أنساه. لقد دخل في نفسي عميقا إلى حد أني لا أميزه عن ذاتي. بعده ما عدت كما كنت قبل أن أعرفه. لا يهمني لو نسيت الكتاب الذي قرأت فيه هذا الكلام، لو نسيت حتى أني قرأت هذا الكلام، لو صرت لا أتذكر هذا الكلام سوى تذكر ناقص. فأنا لا أستطيع أن أعود كما كنت قبل قراءته. فكيف أصف قوته؟

قوة هذا الكلام أنه كشف لي بعضا من نفسي تجهله نفسي، فلم يكن لي سوى تفسير - نعم سوى تفسير لنفسي(١٥٨).

أن أقرأ، أن أقرأ الآخر، معناه دائما أن أعيد تحديد ذاتي.





المراجع والهوامش



المدخل

١- «إنهم يغتالون الأدب في شارع غرونيل» عنوان عريضة وقعتها ١٢٠ شخصية معروفة ونشرتها جريدة لوموند في ٤ مارس عام ٢٠٠٠ .

2- Hannah Arendt, «The Crisis in Education », in Partisan Revue, 25, 04, 1958, «Society and Culture», Daedalus, 82/2, printemps 1960, Repris dans Between Past and Future. Six Exercices in Political Thought, New York, Viking Press, 1961. «La crise de l'éducation», «La crise de la culture » n La Crise de la culture, trad. par Patrick Lévy (dir.), Paris, Gallimard, 1972; nouv. éd. coll. «Folio Essais», 1989, p. 221-252 et 253-288.

٣- تلعب الذاتية هنا دورا حاسما . ويجدر بنا أن نناقش- على الأقل- حقيقة مفهوم الأزمة كهبوط عن حالة أولية مُرْضية . فعلى مستوى علم الاجتماع لا نعرف كيف أمكن لدولتين كالولايات المتحدة الأمريكية أو فرنسا أن تحققا التقدم الذي حققتاه وما زالتا تحققانه منذ ثلاثين سنة، لو أن مثل هذه «الأزمة» قد أصابتها في وظائفها الاجتماعية الأساسية . لهذا قد تفيدنا قراءة كتاب بنيامين بربر «الامتياز والمساواة- حول التربية في أميركا» الذي صدر في طبعة أولى عن رندوم هاوس في نيويورك عام ١٩٩٢ . ليس المهم- في نظر بربر- أن نأسف لوجود أزمة بل الأحرى بنا أن نحاول تحقيق الشروط الفعلية لدمقرطة التعليم بإتاحة المجال أمام أكبر عدد من الناس للوصول إلى المعارف الأرفع أهمية والأكثر نظرية . وهذا النقد لا يعطي الحق لأي من الفريقين المحافظين الفريق الداعي إلى الاعتراف بثقافات «الأقليات» والفريق الساعي إلى تكريس «قواعد» الثقافة الغربية .

4- Voir Pascale Casanova, La République mondiale des lettres, Paris, Seuil, 1999,

5- Jean Bessière, La Littérature et sa rhétorique. La Banalité dans le littéraire au xxe siècle, Paris, PUF, coll. « Interrogation philosophique », 1999, 240 p.

٦- يمكن توضيح مسألة وجود الأثر من خلال مثلث تكون زواياه: المؤلف والقارئ والناشر . فالمسافة بين الزوايا الثلاث تتغير مع الزمن. فلو أخذنا هذا التغير في الحسبان لأمكننا أن ندرك أن فعل النشر هو غالبا فعل قراءة وتفسير .



7. Pierre Bourdieu, Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992, nouv. éd. revue et corrigée, 1998, coll. «Points Essais», 567 p.

8.- Voir Jacques Dubois, L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie, Bruxelles, Nathan-Labor, coll. «Dossiers Media», 1978.

9.- Voir Gérard Genette, Seuils, Seuil, 1987. Voir également Philippe Lane, La Périphérie du texte, Paris, Nathan, 1992, coll. «Nathan Université».

10.- Cf. Jean Pruvost, Dictionnaires et nouvelles technologies, Paris, PUF, 2000, coll. «écritures électroniques».

11. Cf. Patrick Pognant, L'Expression littéraire sur les sites personnels du web français, université de Cergy-Pontoise, mémoire de DEA, 2000. Ce travail fera prochainement l'objet d'une publication.

12. Voltaire, Préface à l'édition Varberg [1765] du Dictionnaire philosophique [1764], éd. D'Étiemble, Paris, Garnier, 1965, coll. «Classiques Garnier», p. XL.

(١)

(1) Descartes, Discours de la méthode [1637], in Oeuvres et lettres, textes présentés par André Bridoux, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1953, p. 128.

(2) Balzac, Illusions perdues, [1843], édition établie par Philippe Berthier, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, p. 82.

وتجدر الإشارة إلى أن القسم الأول من الرواية، «الشاعران» صدر أولا في طبعة مستقلة عام ١٨٣٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٢ ـ ٨٣ بناء على تاريخ القسم الأول من رواية الأوهام الضائعة، فإن المجلد الذي نقصده هو الطبعة الثامنة الصادرة عام ١٨٢٠ من الكتاب الصادر عام ١٨١٩ بإشراف هـ. دو لاتوش: المجموعة الكاملة لمؤلفات أندريه دو شينييه، باريس، بودوان إخوان، فولون وشركاه. وهذه الطبعة هي نسخة مطابقة لتلك التي نشرها

شرنتيه عام ١٨٧٢. أما بيت الشعر الذي مر لوسيان بقربه فمكانه في القصيدة ٢٤ من المراثي، مع فارق في العبارة «إن لم نملكا السعادة...». أما العبارة التي أثبتها بلزاك فهي مثبتة في الطبعة الثانية التي أصدرها هـ. دولوتوش عام ١٨٣٩. انظر

Cf. André Chénier, Poésies, édition de Louis Becq de Fouquières, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1994, p. LXXX-LXXI.

(٤) أثبت بلزاك في الرواية قصيدة «اليهاء». انظر بلزاك، المصدر السابق، ص ١٢٤ ـ ١٢٥

(٥) بلزاك، المصدر نفسه، ص ١٤٠ ـ ١٤١

(٦) المصدر نفسه، ص ١٦٣.

(٧) المصدر نفسه، ص ١٢٤ ـ ١٤٥

(٨) مقدمة عام ١٨٣٩ للقسم الثاني من رواية الأوهام الضائعة، مصدر سابق، ص ٥١

(٩) بلزاك، المصدر نفسه، ص ٢٢٧ ـ ٢٢٨.

(10) Notion empruntée à Pierre Bourdieu. Cf. notamment Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992.

(١١) نذكر أن لوسيان تمكن بعد ذلك من نشر «نبال شارل التاسع» وأن مجموعة «زهر اللؤلؤ» هي على وشك الصدور. نعلم ذلك منذ بداية القسم الثالث، إثر نشر جرائد باريس هذا الخبر بين أخبار العولام بمناسبة عودة الكاتب الشاب إلى مدينته. ولكن المقالة التي يستشهد بها بلزاك توحي للقارئ على رغم طابعها التقريظي بأن حياة لوسيان الأدبية انتهت (انظر بلزاك، الأوهام الضائعة، مصدر سابق، ص ٥٦٢). وهناك عدة مقاطع في الرواية تستذكر تأليف «نبال شارل التاسع» وحكاية نشره. ومنها نعرف أن أرتز اهتم بالرواية وقدم للوسيان النصائح وقام بالتصحيح وكتب «المقدمة الرائعة التي تكاد تطغى على الكتاب والتي تقدم إيضاحات كثيرة حول أدب النشء الجديد» (ص ٣٥٧). وقد ساهمت هذه المقدمة فيما بعد في اعتراف الكتاب الطليعيين بهذا الكتاب (انظر ص ٤٤٦ و٥٥٦)

(١٢) يجدر التنبيه إلى أن هذا الفصل لا يعالج سوى الاتصال الأدبي الخطي. أما الاتصال الأدبي الشفهي فسيعالج لاحقا

(13) Roman Jakobson, Linguistique et Poétique in Essais de linguistique générale, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet [1963], Paris, Seuil-Minuit, coll. Points, 1970, p. 214. Voir également dans le même ouvrage, «Linguistique et théorie de la communication», p. 87-99.

(١٤) المصدر نفسه، ص ٢١٣.

(١٥) المصدر نفسه، ص ٢١٣ ـ ٢١٤.

(١٦) لا تصح هذه الملاحظة إلا اعتبارا من تاريخ تحديد معايير الأحوال الشخصية بداية القرن التاسع عشر في فرنسا، مثلا.

Jean-Luc Steinmetz, L'ouïe du nom (17) in Philippe Bonnefis et Alain Buisine (dir La Chose capitale, Lille, PUL, 1981, p. 145-146

(18) Gérard de Nerval, Lorely, Souvenirs d'Allemagne [1852], in oeuvres, tome II, édition de Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard coll. La Pléiade, 1956, p. 740

(19) Voir les données réunies par J.-P. Goldenstein dans son excellente édition: Lautréamont Les Chants de Maldoror, Isodore Ducasse, Poésies, Paris, Presse Pocket, 1992, p. 303. Cette première édition du Chant premier a paru à Paris chez Balitout, Questroy et Cie

(20) Les Chants de Maldoror Chant premier par ***, dans Parfums de l'âme, recueil collectif de poésies publié par Evariste Carrance (Littérature contemporaine, deuxième série Bordeaux, 1869)

(٢١) لا تحمل هذه الطبعة اسم أي ناشر. الناشر ملدورور، تأليف الكونت دو لوتريامون. باريس. تباع في كل المكتبات، ١٨٦٩. في الواقع لم يتم تسويق هذه الطبعة، ولم توزع في بروكسل إلا عام ١٨٧٤ ولدى روزيه، وبغلاف جديد. انظر ج ب غولدنشتاين، مصدر سابق، ص ١٧، ١٨ و٣٠٢ ـ ٣٠٣.

(22) Cf. Marcel Jean et Arpad Mezei, Maldoror, Essai sur Lautréamont et son oeuvre suivi de notes et de pièces justificatives, Paris, Édition du Pavois, 1947, 223p

(23) François Caradec, Isodore Ducasse comte de Lautréamont édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1975, 381 p.

(24) Marcel Jean et Arpad Mezei, op. cit., p. 171

(٢٥) المصدر نفسه. ويشير الكاتبان إلى أن بالإمكان قراءة لوتريامون بمعنى «آمون الأحمر» الذي يماثل آمون رع، إله الشمس عند المصريين القدماء.

(٢٦) فرانسوا كارادك، مصدر سابق، ص ٢٧٦ ـ ٢٧٧.

(٢٧) انظر ج ب غولدنشتاين، مصدر سابق، ص ٣٠٢، وتحمل كل كراسة إشارة إلى اسم الناشر كالآتي: «بوسيات سياسية وأدبية، مكتبة غبري، ممر فيردو، رقم ٢٥، ١٨٧٠».

(28) Lautreamont, Les Chants de Maldoror, Isodore Ducasse, Poésies, op cit., p. 247.

(29) Marcelin Pleynet, Lautréamont par lui-même, Paris, Seuil, coll Ecrivains de toujours 1967, p. 157

(٣٠) المصدر السابق، ص ١٥٧.

(31) Voir, par exemple, les titres de Jules Verne dans des collections comme Folio classique, Pocket, ou Garnier-Flammarion. Parmi les études qui ont contribué à conférer à Verne le statut d'auteur universitaire, cf. la thèse de Simone Vierne, Jules Verne et le roman initiatique. Contribution à l'étude de l'imaginaire, Paris, Sirac, 1973, 781 p., ainsi que : Michel Serres, Jouvences sur Jules Verne, Paris, Minuit, 1974, 291 p., et Marc Soriano, Jules Verne (le cas Verne), Paris, Julliard, 1978, 412 p. Cet ouvrage contient (p. 399-406) une bibliographie commentée qui fait bien apparaître l'évolution du statut de Jules Verne, d'abord «redécouvert» par les écrivains puis par les universitaires

32 Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture suivi d' Eléments de sémiologie, Paris, Gonthier, 1969, p. 13.

(٣٣) المصدر السابق، ص ١٤.

(٣٤) المصدر نفسه، ص ١٧ ـ ١٨.

(35) Christine Montalbetti, Images du lecteur dans les textes romanesques Paris, Bertrand Lacoste, 1992, p. 13

(٣٦) المصدر نفسه، ص ٢٥

(37) Baudelaire, Notes nouvelles sur Edgar Poe [1857], in Oeuvres complètes texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, tome II, Paris, Gallimard coll. La Pléiade, 1976 p. 337.

(38) Mallarmé, «Hérésies artistiques, l'art pour tous [1862], in Poésies, Anecdotes ou Poèmes, Pages diverses, édition établie, préfacée et annotée par Daniel Leuwers, Paris, LGF (Le Livre de Poche), 1977, p. 139-144

(٣٩) راجع، بهذا الشأن، ملاحظات إيدل التي تستند إلى شهادة سكرتيرة هنري جيمس، الآنسة بورانكيه، لتتساءل عن تأثير استخدام الآلة الكاتبة في كتابة الروائي

Cf. Léon Edel, Henry James, une vie [1985], traduit de l'américain par André Müller, Paris, Seuil, 1990, p. 783-786

(٤٠) تندرج التجارب الطباعية في صنف المخطوطات لما فيها من تعديلات وزيادات يضعها المؤلف، كما تندرج في المخطوطات التعليقات الخطية على الكتاب المطبوع والمنشور التي يدونها المؤلف تحضيرا للطبعة اللاحقة، والتي تشكل «نسخة بوردو» نموذجا لها، وهذه النسخة هي الطبعة الرابعة من المباحث الصادرة عام ١٥٨٨ (الطبعة الأخيرة في حياة مونتاني) والتي تولت الآنسة دو غورني، ابنة شقيقة المؤلف، نشرها بعد وفاة مونتاني عام ١٥٩٥، ولكن الآنسة دو غورني أهملت جزءا من الملاحظات والزيادات التي دونها الكاتب، ولم يحصل القراء على رؤية كاملة لعمل مونتاني إلا بعد نشر الطبعة المصورة التي توالت على الصدور بين عامي ١٩٠٦ و١٩٢٠.

(41) Brunschvicg, 72, Lafuma, 199.

(42) Cf. Michel Décaudin, Le Dossier d'Alcools, édition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents, Genève, Droz-Paris, Minard, 1971, p. 81.

(43) Mallarmé, Stéphane, oeuvres complètes, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. La Pléiad p. 1421.

(٤٤) تجدر الإشارة إلى أن وظائف الناشر والطابع وبائع الكتب بقيت مختلطة إلى بداية القرن التاسع عشر، لهذا سنتناول وظيفة الطابع بعمومها الحالي.

(45) Pour le texte de la loi, cf. Claude Collombet, Propriété littéraire et artistique et droits voisins, Paris, Dalloz, coll. .Précis Dalloz, 1990, p. 527-540. Le contrat d'édition fait l'objet du chapitre II de la loi, art. 48-63.

(٤٦) المصدر نفسه، المادة ٥١.

(٤٧) المصدر نفسه، المادة ٥٢.

(٤٨) المصدر نفسه، المادة ٤٩. العقد المسمى «على حساب المؤلف» هو أن يقوم «المؤلف أو من يخلفه بدفع تعويض مقرر إلى الناشر مقابل تعهد الناشر بطبع الكتاب على نسخ متعددة، بالشكل وبصيغ التعبير المحددة في العقد، وبتوزيعه وتسويقه. وهذا العقد يشكل إجارة للكتاب». يقترب العقد على حساب المؤلف في غالب الأحيان من الاحتيال، لأن التعويض المطلوب يتجاوز كثيرا كلفة الطبع، مما يجعل الناشر ـ الذي يستقطب المؤلفين من خلال الإعلانات الصحافية ـ غير متحمس لتوزيع الكتاب. وينبغي التفريق بين العقد على حساب المؤلف والنشر الذاتي، الذي يتولى فيه الكاتب طبع كتابه وتوزيعه بنفسه.

(٤٩) المصدر نفسه، المادة ٥٤.

(٥٠) أدى تطور المعلوماتية بعد الثمانينيات إلى عدد من النتائج، فقد سمح بإنتاج كتب صغيرة الحجم وبعدد محدود من النسخ، وسهل وحسن القدرة على استعمال الآلات التقليدية كالصفافة الفوتوغرافية، ولكن المعلوماتية، خلافا للفكرة المتداولة، لم تحل محل الطباعة التقليدية، خصوصا في نشر الكتب الشعرية التي تتطلب نوعية فنية عالية.

(51) Pour un historique et une description technique de ces machines, «Que sais-je ?»,cf. Victor Letouzy, La typographie, Paris, PUF, coll 1964, p. 39-46

(٥٢) اخترعها سنفلدر في عام ١٧٩٦، بعدما لاحظ أن الحجر الكلسي، إذا غسلنا صفحته بمحلول سائل من الصمغ العربي وحامض نتريك ثم رسمنا عليه بالقلم، لا يمتص الحبر إلا عند الأجزاء المرسومة، ويتحول إلى صفحة طابعة.

(٥٣) لم يكن العامل في زمن التنضيد اليدوي قادرا على تحريك أكثر من ١٢٠٠ علامة في الساعة، فيما صفحة الكتاب تشتمل على ما يتراوح بين ١٨٠٠ و ٢٤٠٠ علامة. وقد سمحت الات لينوتيب ومونوتيب بتحريك ما بين ستة آلاف وتسعة آلاف علامة في الساعة. أنظر جيرار مرتين، «المطبعة»، دائرة معارف يونيفرسالس، المجلد الثامن، ص ٧٧٠ و٧٧١.

(٥٤) لمعرفة هذه الاصطلاحات يمكن مراجعة كتاب لاتوزي، مرجع سابق، ص ٤٨.

(٥٥) إن للتمييز بين المرحلتين: مرحلة المسودات ومرحلة التجارب الطباعية، مبررا تقنيا. فالنص المصفوف على الصف قد يتجاوز مساحته حدود الصفحة أو تضيق عنها. ويميل الناشرون والطابعون اليوم، لأسباب اقتصادية، إلى الاكتفاء بتقديم التجارب. وتجدر الإشارة إلى أن التجارب تجري على الآلات الصغيرة، بينما السحب النهائي يجري على الآلات التي تسمح بإنجاز سريع للعمل.

(٥٦) إذا تجاوزت التعديلات حدا معينا، ما بين ٥٪ و١٠٪، يصبح التنضيد الإضافي، عادة، على حساب المؤلف.

(57) Pierre Assouline, Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française. Paris, Seuil, coll. Points, 1985, p. 254.

(٥٨) يذكر بيار أسولين، في المصدر السابق ص ٥٠٠، أن دار هاشيت رفعت في النهاية سعر التوزيع إلى ٥٢٪ من كلفة الطباعة.

(٥٩) بعد فسخ غاليمار العقد مع هاشيت توقف عن المشاركة في إصدار كتاب الجيب (٤١٦ عنوانا من أصل ١٥٠٠) وأنشأ سلسلة خاصة به من كتاب الجيب هي سلسلة فوليو. انظر بيار أسولين، مصدر سابق، ص ٥٠١.

(٦٠) من نافلة القول أنه إذا كتب المؤلف بنفسه صفحة الغلاف الرابعة، فإنه ملزم بالتقيد بكل قواعد بلاغة التواضع الكاذب.

(٦١) في الأساس كان «رجاء النشر» (Prière d'insérer) نصا من صفحة واحدة تقريبا، يرسله الناشر إلى الصحف لعرض الكتاب. وكان من الشائع في القرن التاسع عشر. وهذه الممارسة لم تختف تماما اليوم. إذ يستعيده أحد النقاد ويتوسع فيه ثم يوقعه باسمه.

(62) José Luandino Vieira, Nous autres, de Makulusu [1974], trad. du portugais et préface par Michel Laban, Paris, Gallimard, 1989, 150 p.

(٦٣) المصدر نفسه، صفحة الغلاف الرابعة.

(64) Luandino Vieira, La Vraie Vie de Domingos Xavier, suivi de Le Complet de Mateus, traduction de Mario de Andrade et Chantal Tiberghien, préface de Mario de Andrade, Paris, Présence africaine, 1971, 159 p.

وتتضمن هذه الطبعة معلومة بيبليوغرافية مهمة تتعلق بأماكن وتواريخ نشر القصتين. ويحسن التنبيه إلى أن نشر ترجمة كتاب نحن الآخرون، من مكولوسو قد تمت بدعم من المركز الوطني للآداب.

(65) Pierre Greffe et François Greffe, La publicité et la loi. En droit français, dans les pays du marché commun et en Suisse, Préface de Jean Autin, 7e édition, Paris, ITEC, 1990, p. 459-460

(٦٦) القانون الصادر في ١١ مارس ١٩٥٧، مصدر سابق، المادة الأولى.

(٦٧) المصدر نفسه، المادة ٢٩: «الملكية المعنوية المحددة في المادة الأولى مستقلة عن الملكية المادية».

(٦٨) المصدر نفسه، المادة ٤٨.

(٦٩) حول البعد المزدوج لقيمة الكتاب، انظر التحليل اللافت الفلسفي والقانوني الذي نشرته جوسلين بونوا في:

Emmanuel Kant, Qu'est-ce qu'un livre? Textes de Kant et de Fichte traduits et présentés par Jocelyn Benoist, préface de Dominique Lecourt, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1955, p. 11-117

(٧٠) يفرض القانون أن يكون النص الإعلامي ظاهرا للمتلقي. بهذا الوجه، دون لبس. من هنا كان على المعلن أن يمهر النص بكلمة «إعلان» أو «بيان». انظر بيار غريف وفرانسوا غريف، مصدر سابق، ص ٢٤٨ ـ ٢٥١.

(٧١) القانون الصادر في ١١ مارس ١٩٥٧، مصدر سابق، المادة ٤١.

(٧٢) هذا المفهوم مقتبس من ياكوبسون الذي يحدد ست وظائف للغة، يرتبط كل منها بواحد من العوامل التي تدخل في تكوين ترسيمة الاتصال. ويميز مختلف أنواع الرسائل: الوظيفة المرجعية أو «السياقية» ذات الغاية الإعلامية الصرفة؛ الوظيفة «التعبيرية» أو الانفعالية التي تعنى «بالتعبير المباشر عن موقف المتكلم مما يتحدث عنه»؛ الوظيفة «الإدراكية» التي تتصل بتوجه المرسل إلى المرسل إليه؛ وظيفة تأمين الاتصال التي تتعلق بإقامة الاتصال بين المرسل والمرسل إليه وتأمين استمراره أو قطعه والتحقق من عمل قناة الاتصال؛ الوظيفة الميتالغوية الموجودة في الرسالة التي يكون موضوعها اللغة؛ الوظيفة الشعرية التي تلفت الانتباه إلى الرسالة نفسها. انظر ياكوبسون، مرجع سابق، ص ٢١٤ ـ ٢١٨. ويندر أن تحمل الرسالة وظيفة واحدة، لهذا يتحدث ياكوبسون عن تراتبية الوظائف القائمة في الرسالة.

(٧٣) نستخدم كلمتي «واقع» و«واقعية» بالمعنى الشائع، متجنبين الدخول في مسألة ما إذا كان العالم والكائنات المحيطة بنا تنتمي إلى «الواقع».

(74) Alain Rey, Communication, in J.-P. de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, éd., Dictionnaire des littératures de langue française, Paris, Bordas, 3 vol., 1984, tome I, p. 505.

(٧٥) يبدو مثل إيلويز الجديدة لافتا في هذا المجال، فقد ظهرت الطبعة الأولى من هذه الرواية عام ١٧٦١ لدى ميشال ري، في أمستردام، وهي السنة نفسها نشر روسو في باريس، لدى دوشان، مجموعة رسوم estampes إيلويز الجديدة مرفقة بموضوعات هذه الرسوم كما سلمها الناشر [أي روسو نفسه]. هذه الرسوم، التي نقشها غرافيلو بعد ذلك، والوصف الذي كتبه روسو أضيفا إلى الطبعة الجديدة التي أصدرها ري عام ١٧٦٣. حول النص الذي كتبه روسو لهذه الرسوم، انظر:
Rousseau, La Nouvelle Héloïse, édition présentée, établie et annotée par Henri Coulet, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993, tome II, p. 430-441.

(76) Paul Valéry, L'Enseignement de la poétique au Collège de France, in OEuvres, tome I, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1957, p. 1440.

(٧٧) ياكوبسون، مباحث في اللسانية العامة، مصدر سابق، ص ٢١٨-٢١٩.

(٧٨) المصدر نفسه، ص ٢١٨.

(79) Victor Hugo, Réponse à un acte d'accusation, Les Contemplations [1856] I, 7, texte établi avec introduction, chronologie des Contemplations et de Victor Hugo, bibliographie, notes et variantes par Léon Cellier, Paris, Garnier, 1969, p. 20.

(80) Verlaine, Art poétique, Jadis et naguère [1884], in OEuvres poétiques complètes, texte établi par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1954, p. 207.

(81) Petit Larousse illustré, édition 1998.

(٨٢) المصدر نفسه.

(٨٣) حول هذا التضمين، وخصوصا حول رفض مفهوم المثقف اليميني، انظر:
Roland Barthes, Quelques paroles de M. Poujade, in Mythologies, Seuil, 1970, p. 85-87.

(84) Alain Rey, Communication, in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, op. cit., p. 505.

(85) Alain Rey, Code, in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, op. cit., p. 487.

(86) Sur la constitution de la littérature comme système et sa perception comme valeur, on pourra se reporter à Bernard Mouralis, Les Contre littératures, Paris, PUF, 1975, notamment chap. 1, L'héritage, p. 13-36.

(87) Sur la relation entre roman et espace national, voir l'ouvrage de Jacques Cabau, La Prairie perdue. Histoire du roman américain, Paris, Seuil, 1966.

(٨٨) ارتبط مفهوم السلطة المقنعة باللورد لوغارد، وهو يقوم على فكرة مفادها أن الاستعمار ينبغي ألا يمارس السلطة مباشرة بل بوساطة القوى المحلية التي كانت تمسك بالوضع قبل وصوله.

(٨٩) في فرنسا، أنيطت هذه المهمة القضائية في القرن الثالث عشر بالرهبان الدومينيكان لمواجهة البدعة الألبية. أما محكمة التفتيش، التي كانت ناشطة في إسبانيا لمواجهة اليهود والمسلمين، فقد تم إلغاؤها في القرن الثامن عشر.

(٩٠) ما زال لهذا المبدأ بعض الآثار في فرنسا اليوم مع استمرار وجود الضوابط التي تحد من عدد الصيدليات أو عدد سيارات الأجرة.

(91) Voir pour mémoire l'image que donne de la police l'abbé Prévost dans Manon Lescaut : bel exemple de ripoux.

(٩٢) حول دور المحاكم في التضييق على المؤلفات الأدبية في القرن التاسع عشر، انظر:
Yvan Leclerc, Crimes écrits. La littérature en procès au XIXe siècle, Paris, Plon, 1991.

(٩٣) تعرض هذا القانون بعد ذلك إلى تعديلات كثيرة ولكن مبادئه بقيت سارية المفعول. حول نص القانون وتعديلاته والاجتهادات التي تناولته، انظر قانون الجزاء، باريس، دلوز، سنة ١٩٩٤ ـ ١٩٩٥، ص ١٣٩٥ ـ ١٣٩٥.

(٩٤) انظر قانون الجزاء، مصدر سابق، ص ١٢٠٦ ـ ١٢٠٧.

(95) Sur cet épisode qui devrait aboutir à la condamnation du gouvernement voir B. Mouralis, L'OEuvre de Mongo Beti, Issy-les-Moulineaux, Édition Saint-Paul-Les Classiques africains, 1981, p. 73-76.

(٩٦) انظر قانون الجزاء، مصدر سابق، ص ١٣٩٩ ـ ١٤٠٣.

(٩٧) المصدر نفسه، ص ١٤٠٢

(٩٨) المصدر نفسه، ص ١٤٠٣.

(99) Maurice Garçon, Plaidoyer contre la censure, Paris, Jean Jacques Pauvert, 1963, p. 24.

هذا النص يستعيد خلاصة المرافعة التي قدمها موريس غارسون دفاعا عن كتبي وناشر ملاحقين بسبب عرضهما كتابا ممنوعا وراء واجهة زجاجية مقفلة، وتحلل هذه المرافعة المرسوم الاشتراعي الصادر بتاريخ ٢٣ ديسمبر ١٩٥٨.

(١٠٠) انظر قانون الجزاء، مصدر سابق، ص ١٣٦٨.

(١٠١) المصدر نفسه، ص ١٣٢

(١٠٢) قانون الجزاء، ص ١٣٢٧ ـ ١٣٢٨.

(103) Roland Barthes, _ quoi sert un intellectuel ?, in Le Grain de la voix, Paris, Seuil, 1981, p. 255 Reprise d'un entretien avec Bernard Henry Lévy, dans Le Nouvel Observateur, 10 Janvier 1977.

(٢)

(1) Sade, Œuvres, Paris, Gallimard, 1992-1998, 3 vol., coll. "La Pléiade", Œuvres 1, édition établie par Michel Delon, préface de Jean Deprun, 1992; OEuvres 2, édition établie par Michel Delon, 1995; Œuvres 3, édition établie par Michel Delon, 1998.

(٢) إنه لأمر ذو مغزى أن يعترف الكتاب السرياليون بساد ولوتريامون كسلفين مباشرين. فآثار الملعن [...] شدو مصدر قوة لأشد المذاهب الأدبية والفنية حداثة وتهديما. وكانت السريالية، وهي المجلة الناطقة باسم هذه المجموعة (باريس، مكتبة جوزي كورتي) نشرت في باب راهنية ساد نصوصا غير منشورة لتسويغ تمثيلها الحماسي والفاعل.

Maurice Heine, Le Marquis de Sade, textes établi et préfacé par Gilbert Lely, Paris Gallimard 1950, cité par Michel Camus (dir.)Sade, Obliques, n° 12-13, 2ème trimestre 1977, p 200

(3) Maurice Barrès, Les Déracinés, 1897, Scènes et doctrines du nationalisme, Paris, 1902

(4) Léon Blum, La Revue blanche, 15 novembre 1897, cité par Michel Winock, "Les années Barrès", in Le Siècle des intellectuels, Paris, Seuil 1997, p. 9-153 p. 9.

(5) Voir André Gide, "A propos des Déracinés de Maurice Barrès", in L'Ermitage février 1898, p. 81-88 , puis Prétextes, Mercure de France, 1903; André Gide Essais critiques, édition présentée établie et annotée par pierre Masson Paris Gallimard, coll. "La Pléiade", 1999 P 4-8. Sur le "Procès du" 13 mai 1921 intenté par Dada sous la présidence d'André Breton, voir Michel Winock, Le Siècle des intellectuels, op cit., p. 144-153.

(٦) هنا هو مرتكز الخطاب النقدي في العصور القديمة. وبالخصوص في كتاب «فن الشعر» لأرسطو (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق.م.)

(7) Voir Marthe Robert, "Le genre indéfini" in Roman des origines origines du roman, Paris, Grasset, 1972; nouv. éd., Paris, Gallimard 1985, coll. Tel , p. 11-78.

(8) Bernard Mouralis, Les Contre-littératures, Paris, PUF, 1975.

(9) Juliette Raabe, "Le Phénomène Série noire" , in Noël Arnaud, Francis Lacassin et Jean Tortel (dir.) Entretiens sur la paralittérature, Paris Plon, 1970, p. 287-311.

(10) Alexandre Dumas, Le Comte de Monte-Christo (sic), Paris, Pétion Libraire Editeur des Œuvres complètes d'Eugène Sue, 11, rue du Jardinet ou Baudry, 34, rue Coquillière et rue de la Chaussée d'Antin 22 (impr. Béthune et Plan, et Impr. Plon frères), 1845-1846, 18 vol in-8 (135 fr. les 18 vol.).

وفي هذه السنة نفسها نشر بيسيون طبعة ثانية من الكتاب في ١٢ مجلدا. والمقارنة كان ثمن «وجبة متوسطة» في مطعم فرنكين فرنسيين.

Cf. Jules Valles, L'Enfant, in Œuvres, édition établie, présentée et annotée par Roger Bellet, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", vol. 2,1871-1885 note I, p. 1557.

(11) Alexandre Dumas, Le Comte de Monte-Cristo, Paris, Au Bureau de l' Écho des feuilletons, 1846. 2 vol. grand in-8 (24 fr. les deux vol.); première édition illustrée d'un portrait d'A. Dumas d'après Eugène Giraud, et 25 planches hors-texte gravées sur acier d'après Gavarni et Tony Johannot.

(12) Alexandre Dumas, Le Comte de Monte-Cristo, Introduction, bibliographie notes et relevé des variantes par J. H. Bornecque, professeur à la Faculté des Lettres et sciences humaines de Caen, édition illustrée, Paris, Garnier Frères, coll.Classiques Garnier, 2 vol. 1962.

(13) Alexandre Dumas, Les Trois Mousquetaires Vingt ans après Préface, chronologie, notes, bibliographie et note sur les représentations des deux romans au théâtre par Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, 1962, coll. "La Pléiade".

(١٤) أطلق عليها مارلو عدة مرات عبارة «مكتبة الإعجاب».

(١٥) برنار موراليس، مرجع سابق، ص ٦٣.

(16) Charles Du Bos, Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Plon, 1938; nouv. éd., Lausanne, L'Âge d'homme, 1989. Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature? Les Temps modernes, 1947 in Situations II, Paris, Gallimard 1948; nouv. éd., 1992, coll. Folio Essais, p. 90-91.

(17) Voir, entre autres, Henri Mitterand, Zola et le naturalisme, Paris, PUF, 1986, coll. "Que sais-je?"

(١٨) جان بول سارتر، ما الأدب؟ مرجع سابق، ص ١٠.

(١٩) يعترض أنطوان كومبانيون على ذلك من دون أن يقدم مخرجاً آخر فعلياً: «الأدب هو الأدب، هو ما تعتبره السلطات (الأساتذة والناشرون) أدباً. أحياناً تتحرك حدوده ببطء، باعتدال، ولكن يستحيل الانتقال من التوسع إلى المفهوم، ومن القاعدة إلى الجوهر». انظر:

A. Compagnon, Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun, Paris, Seuil, 1998, p. 46.

(20) Voir Martine Jey, La Littérature au lycée: l'invention d'une discipline (1880-1925), in Recherches textuelles, n° 3, Université de Metz, 1998.

(21) Gustave Lanson, Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France, conférence du 7 février 1903 à la Société d'histoire moderne, in Revue d' histoire moderne et contemporaine, 1903, repris dans Études d' histoire littéraire, Paris, Champion, 1929 et dans Essais de méthode, de critique et d' histoire littéraire, rassemblés et présentés par Henri Peyre, Paris, "Hachette, 1965, p. 86-87. Cité par Antoine Compagnon, La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust, Paris, Seuil, 1983, p. 54.

(22) Roland Barthes, "Histoire ou littérature?", in Annales, n° 3, mai-juin 1960, repris dans Sur Racine, Paris, Seuil, 1963, p. 147-167, p 155.

(23) Robert Escarpit, La définition du terme "littérature", projet d'article pour un Dictionnaire international des termes littéraires, in R. Escarpit (dir.), Le Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature, Paris, Flammarion, 1970, coll. "Champs", p. 259-272.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٢٧٣.

(٢٥) تستخدم معاجم اللغة الفرنسية الكبرى الثلاثة الصادرة في أواخر القرن السابع عشر، والمنطلقة من مشروع واحد، ألفاظاً واحدة لتحديد الأدب. فالأدب في نظر ريشليه عام ١٦٨٠ هو «علم الأدب، هو معارف راقية ومدهشة، وتبحر». وبعد عشرة أعوام كرر فورتيير الكلام نفسه: « مذهب، معرفة عميقة بالآداب، سكاليجيه وليبس وسائر النقاد العصريين كانوا أصحاب أدب كبير، وتبحر مدهش». وكرر معجم الأكاديمية الذي سبقه فورتيير بأربع سنوات المعنى نفسه: علم ومذهب [...] أدب كبير، أدب عميق. هو صاحب أدب كبير، لا موهبة أدبية له.

(26) Voir Philippe Caron, Aux origines de la notion contemporaine de "Littérature": Le Lexique et la configuration idéologique des grands secteurs du savoir profane en langue française de 1680 à 1760, thèse pour le doctorat, Université de Nancy 2, 1987, 2 vol. Voir également Claude Cristin, Aux origines de l'histoire littéraire, Grenoble, PUG, 1973.

(٢٧) يبدو أن هذا المعنى بقي سائداً حتى في منتصف القرن الثامن عشر، على الأقل في التعريف الذي قدمته دائرة المعارف لمادة «ثقافة أدبية»: «هذه الكلمة تعني

عموما الأنوار التي تمنعها الدراسة، خصوصا دراسة علم الأدب أو الأدب.[..]
ويسمح من ذلك أن الثقافة الأدبية والعلوم بالمعنى الدقيق تشترك كلها في التسلسل
والترابط والعلاقات الوثيقة». انظر:

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot, ..& quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert... Paris- Neuchâtel, 1751-1780, reprint, Stuttgart, Friedrich Frommann Verlag, 1966, t. 9, p. 409

(28) Madame de Stael-Holstein, De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, [Paris Maradan, 1800], nouvelle édition critique établie, présentée et annotée par Axel Blaeschke, Paris, Garnier, 1998 coll. Classiques Garnier", p. 19

(٢٩) تطابق الكلمة الألمانية Dichtung تماما من هذه الوجهة كلمة Poeisis اليونانية

(30) Victor Hugo, Réponse à un acte d'accusation , Les Contemplations, in vol. 2, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Œuvres poétiques, Paris, Gallimard, 1967, coll. "La Pléiade", p. 497.

(31) Jacques Rancière, La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 8.

(٣٢) المرجع نفسه، ص ٨.

(٣٣) المرجع نفسه، ص ١٧٣.

(٣٤) رولان بارت، تاريخ أم أدب؟، مرجع سابق، ص ١٤٩ و ١٦٦.

(٣٥) المرجع نفسه، ص ١٤٩.

(36) De ce point de vue les deux volumes du Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIe siècle publié en 1828 chez Sautelet par Sainte-Beuve (1804-1869) traduisent bien la force de révision mais aussi d'annexion dont le Romantisme triomphant était animé.

(37) Boileau, Réflexions critiques sur quelques passages du Rhéteur Longin ou, par occasion, on répond à quelques objections de Monsieur P*** contre Homère et Pindare, Réflexion VII, [1695] in Œuvres complètes, Introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, 1966, coll. "La Pléiade", p. 523.

(٣٨) حول اختلاف النظر إلى نرفال منذ نهاية القرن التاسع عشر، انظر:

Alain Boissinot, Littérature et histoire, Paris, Bertrand -Lacoste, 1998 p. 34-35.

ينقل فرنان بلدنسبرغر، أحد مؤسسي الأدب المقارن في فرنسا، قول لامارتين عام ١٨٣٠: «كل عصر ينسى ويجدد دوريا شباب أحد العباقرة الخالدين الذين هم أبناء ظروفهم، فيمكن نفسه فيه، ويجد فيه صورته الخاصة، ويزيب طبيعته من خلال ما يسبه إليه». انظر:

F. Baldensperger, La Littérature, création, succès, durée, Paris, Flammarion 1913 p. 283

(39) Très significativement, Hans Robert Jauss avait intitulé un de ses essais majeurs Literaturgeschichte als Provokation, Francfort-sur-le-Main, Suhrkampf, 1974 traduit par "L'Histoire de la littérature, un défi à la théorie littéraire". Repris dans Pour une esthétique de la réception, trad. par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard 1978 nouv. éd. 1990 coll. "Tel", p. 21-81.

(40) Stéphane Mallarmé, "Tombeau d'Edgar Poe", Poésies, in Œuvres complètes, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean- Aubry Paris Gallimard, 1945, coll. "La Pléiade", p. 70.

(41) Baudelaire, Le Peintre de la vie moderne, "La modernité" [1863], in écrits sur l'art, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat Paris, LGF, 1992, coll. "Classiques de poche", nouv. éd. 1999, p. 518

(42) André Malraux, Le Musée imaginaire, Paris, Gallimard, [1947, 1951 1963] 1965, nouv. éd., coll. "Folio Essais", 1996, p. 256.

(43) Michel Foucault, L'Archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969, p. 33

يكرر رولان بارت الفكرة نفسها في إحدى حواشي مقالة «تاريخ أم أدب؟» عندما ندد بمثيله دروسه في الكوليج دوفرانس كل تقسيم المواد أو بالأحرى اختلاطها (خصوصا الفلسفة والتاريخ) قريبا من الأيديولوجية الرومانسية. (الحاشية الأولى، ص ١٥٣).

(44) Pierre Bourdieu, Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992; nouv. éd. revue et corrigée, 1998, coll Points Essais , p. 55

(45) Northrop Frye, The Great Code. The Bible and Literature Harcourt Brace Jovanovich, 1981-1982; Le Grand Code. La Bible et la littérature, trad. par Catherine Malamoud, Préface par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1984, p. 92-93.

(٤٦) ساهم هنري ميشونيك في رفض هذه المواجهة في كتابه

Henri Meschonnic, Critique du rythme. Anthropologie historique du langage Lagrasse, Verdier, 1984, nouv. éd. revue et corrigée, (1992)

والعنوان الفرعي لكتابه «أنثروبولوجيا تاريخية للغة» يعبر عن ذلك. كذلك ظهرت هذه الرغبة في تجاوز المواجهة في الكتاب المشترك الذي نشره آلان فيالا وجورج مولينيه

Alain Viala et Georges Molinié, Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopolitique de Le Clézio, Paris, PUF, 1993.

(٤٧) هنري ميشونيك، المرجع السابق، ص ٢١.

(48) Georges Molinié, Sémiostylistique, L'Effet de l'art, Paris, PUF, 1998.

(٤٩) نورثروب فراي، مرجع سابق، ص ٦٥

(٥٠) هربار بلدنسبرغر، مرجع سابق، ص ٢٦١.

(51) Jean Sgard, "La multiplication des périodiques", in Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), Histoire de l'édition française, Paris, Promodis, t. 2, Le Livre triomphant, 1660, 1830. 1984; nouv. éd., Paris, Fayard-Cercle de la Librairie, 1990, p. 246-253.

(52) Voir Jean-Marie Goulemot "Bibliothèques, encyclopédisme et angoisses de la perte. l'exhaustivité ambiguë des Lumières", in Marc Baratin et Christian Jacob, Le Pouvoir des bibliothèques. Paris, Albin Michel, 1996, p. 285-298. Sur le vertige encyclopédique qu'autorisent aujourd'hui le stockage et la circulation des textes électroniques, voir Jean Pruvost, Dictionnaires et nouvelles technologies, Paris, PUF, 2000, coll. "écritures électroniques".

(53) Henri-Jean Martin, "Le Voltaire de Kehl", Histoire de l'édition française, op cit., t. 2, p. 398-399

(54) Selon la formule de Gilles Louÿs, il s'agit là plus d'un roman "no terminant" que d'une oeuvre "inachevée". Voir Gilles Louÿs, "Typologi des romans inachevés", in Annie Rivara et Guy Lavorel (dir.), L'Œuvr inachevée. Actes du colloque international des 11 et 12 décembre 199 Cedic, n° 15, Université Jean Moulin Lyon 3, p.281-289

(55) Marivaux, Romans, récits, contes et nouvelles, texte présenté et préfac par Marcel Arland, Paris, Gallimard, 1949, coll. "La Pléiade" Sur les suite apportées à La Vie de Marianne, voir Gérard Genette, Palimpsestes. l Littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, nouv. éd., 1992, p. 227-23. En tant qu'éditeur, Marcel Arland juge nécessaire de reproduire e appendice la Suite [1751] de Mme Riccoboni (1714-1792)

(٥٦) يقول هنري مارتينو في مقدمة «لوسيان لوين» «يوم قرر ستاندال صرف النظر عن كتابة الجزء الثالث المخطط له اكتشف نتيجة غير متوقعة لقراره وهي أن روايته مكتملة، ولا تقصد بذلك أنها منجزة». انظر:

Stendhal, Romans et nouvelles, édition établie et annotée par Henri Martinea vol. 1, Paris, Gallimard, 1952, I coll. "La Pléiade", p. 740.

(٥٧) تاريخ نشر نتاج رامبو في فرنسا مبني على قدر الهيئة التي شكلها الشاعر، وقد لعب جيرمين نوفو والرمزيون ثم باترن بريشون دورا مهما في البداية، ثم جاء دور كلوديل، ثم السرياليين ثم النقد الجامعي، وتعود الطبعة الأولى لـ «المؤلفات الكاملة» في مكتبة الثريا «لابلياد» إلى عام ١٩٤٦. انظر:

Rimbaud, Œuvres complètes, édition établie, présentée et annotée p André Roland de Renéville et Jules Mouquet

(58) On s'appuie ici sur deux des éditions les plus récentes en format poche: Rimbaud, œuvres complètes, Correspondance, édition présent et établie par Louis Forestier, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins 1992. Arthur Rimbaud, Œuvres complètes. Poésie, prose correspondance, édition, notes et bibliographie par Pierre Brunel, Par LGF, coll. La Pochothèque, 1999

(59) On a laissé de côté l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade qui a près de trente ans Rimbaud, Œuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam. Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1972.

(٦٠) سيركز الفرق على النصوص المنحولة والشذرات وبعض النصوص التي لم تؤخذ قبل ذلك في الاعتبار. وكلنا الطبعتين عاجزتان عن تقديم مراسلات رامبو مع الفرد إيلغ، المهندس السويسري مستشار مليك في الحبشة، بعدما هرر عالسماء أن يحصر حق نشرها بنفسه.

Arthur Rimbaud, Correspondance (1888-1891) avec Ilg, Préface et notes de Jean Voellmy, Paris, Gallimard, 1965, nouv. ed., 1995, coll. "L'Imaginaire".

(61) Arthur Rimbaud, Une saison en enfer, Bruxelles, Alliance typographique Jacques Poot et Cie, 1873.

(62) L'essentiel des exemplaires de l'édition initiale de Bruxelles fut retrouvé en 1901. Voir Pierre Brunel, Une saison en enfer, édition critique. Paris, José Corti, 1987.

(٦٣) رأى لويس فورستييه في هذه النسخة وفي ترتيبها «عملاً ماسيسياً». انظر رامبو، الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ١٦ بالترقيم الروماني.

(٦٤) حاول لاكوست أن يبرهن على أن «إشراقات» هي تالية لـ «فصل في الجحيم». ولكن معظم النقاد يأخذون اليوم بوجهة نظر مختلفة. انظر:

Henry de Bouillane de Lacoste, dans Rimbaud et le problème des "Illuminations", Paris, Mercure de France, 1949.

(٦٥) لويس فورستييه، رامبو، الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ٥٠٠.

(٦٦) يذكر فرلين بنفسه وعلى التوالي عبارتي "painted plates" و"coloured plates".

(٦٧) سلم رامبو معظم هذا المخطوط إلى فرلين في نهاية شتاء ١٨٧٥، وسلمه فرلين إلى جيرمين نوفو في أبريل من السنة نفسها. وبعد مبادلات متعددة وصل المخطوط إلى غوستاف كان عام ١٨٨٦، فكلف هذا الأخير فينيكس فينون بوضع أوراق المخطوط المبعثرة ضمن «ترتيب منطقي». انظر:

Voir André Guyaux, Illuminations, édition critique. Neuchâtel, ÃLa Baconnière, 1985. Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations. Neuchâtel, ÃLa Baconnière, 1986.

(٦٨) يحدد هنا المسألة العامة التي تواجه ترتيب كل أثر مبعثر. وهذه، إلى حد ما، حال «الأفكار» لباسكال. وقد أشار سار بروبي إلى ذلك بقوله: «من المحتمل أن هذا الملف كان مبعثر الأوراق، على طريقة الأفكار لباسكال». انظر: أرتور رامبو، الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ٨٧٦.

(69) Ce que fait Pierre Brunel, à la différence de Louis Forestier et d'Antoine Adam. Ce texte, publié intégralement par Suzanne Briet en 1956, a été mis en tête de l'édition d'Alain Borer: Rimbaud, Œuvre- vie, édition du centenaire, avec la collab. d'Andrée Montègre. Arles, Arléa, 1991.

(70) Comme les autres compositions primées de Rimbaud, ce devoir poème a été publié dans Le Moniteur de l'enseignement secondaire spécial, classique, Bulletin officiel de l Académie de Douai.

(٧١) يبين كلود دوشيه، الذي تابع تحليل ديولين هودار ميرو، أن قصيدة «الراقد في الوادي» مثلاً ينبغي قراءتها كحافز أدبي مشترك، هو الولد الميت في الطبيعة الباسمة بيت العروض المدرسية (كقصيدة Jamque novus التي نظمها رامبو باللاتينية ثم حولها إلى قصيدة فرنسية في إطار مادة التقليد والترجمة والتوسيع) مدى رسوخه.

Voir Violaine Houdart-Merot, la Culture littéraire au lycée depuis 1880, Rennes, PUR-Paris, Adapt Éditions 1998, p. 19-21 et 131.

(72) Sur cet aspect, voir Jean Levaillant, cité dans une introduction d'ensemble aux problématiques issues de la génétique: Pierre Marc de Biasi, La Génétique des textes. Paris, Nathan, coll. "128", 2000.

(٧٣) هذا ما يعتقده بيار بروسل: «عوضاً عن جمع الآثار الكاملة ينبغي جمع كتابات رامبو، أي مجمل الآثار الخطية التي تركها». انظر: أرتور رامبو، الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ٧٥٥.

(٧٤) موندور و جان اوبري، اسيمان مالارميه، الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ١٦ بالترقيم الروماني.

(75) Pour un résumé de ces questions, voir Herbert Lottman, Gustave Flaubert, [1989], trad. par Marianne Véron, préface de Jean Bruneau Paris, Fayard, 1989; nouv. éd., LGF, 1990, coll. Pluriel, p. 501-509.

(٧٦) في النسخة التي أعدت للنشر مسلسلة في «المجلة الجديدة» وظهرت في ست حلقات بين ١٥ ديسمبر ١٨٨٠ والأول من مارس ١٨٨١، أجرت السيدة كومنفيل تعديلا بسيطا، لم يظهر في الكتاب الذي صدر في ربيع ١٨٨١ لدى دار لامير. فقبل بضعة سطور من نهاية التصميم الذي بين القسم الباقي من الكتاب ونهايته غيرت كلمة «تتسع» إلى «اتسع كما كان قبلا»، لتوحي بذلك وجوب العودة إلى الحال السابقة بحسب تفسير لوتمن، وبالتالي نوعا من النهاية.

(77) Gustave Flaubert, Par les champs et par les grèves. Voyage en Bretagne accompagné de mélanges et fragments inédits, Paris, G. Charpentier, 1886.

(78) Sur la correspondance de Flaubert, dont l'édition scientifique la plus complète est encore inachevée, voir Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, t. 1, janvier 1830-mai 1851, 1973, t. 2, juin 1852-décembre 1858, 1980, t. 3, janvier 1859-décembre 1868, 1991, t. 4, janvier 1869-décembre 1875, 1998. Voir également Préface à la vie d'écrivain ou Extraits de la correspondance de Flaubert, éditée par Geneviève Bollème, Paris, Seuil, 1990.

(79) Balzac, La Comédie humaine, vol. I, études de mœurs : Scènes de la vie privée, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976, coll. La Pléiade, Avant-propos, p. 20.

(80) Stéphane Mallarmé, Petite philologie à l'usage des Classes et du Monde. Les Mots anglais par M. Mallarmé, professeur au lycée Fontanes, Paris, Truchy Leroy frères successeurs, s.d. [1877].

(81) S. Mallarmé, professeur au lycée Fontanes, Les Dieux antiques, Nouvelle mythologie illustrée d'après George W. Cox et les travaux de la science moderne, à l'usage des Lycées, Pensionnats, Écoles et des gens du Monde, ouvrage orné de 260 vignettes reproduisant des Statues, Bas-reliefs, Médailles, Camées, Paris, J. Rothschild, 1880.

(٨٢) مالارميه، «سيرة ذاتية» في «الآثار الكاملة»، مرجع سابق، ص ٦٦١ ـ ٦٦٥ ـ ٦٦٢.

(83) Michel Foucault, Qu'est-ce qu'un auteur?, in Bulletin de la société française de philosophie, 63e année, juillet-septembre, 1969, p. 73-104; nouv. éd. in Dits et écrits, 1954-1988, t. 1, 1954-1969, édition établie par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, p. 794.

(84) Pascal, Pensées, édition établie, présentée et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 1995; nouv. éd., 2000, coll. "Folio", p. 7.

(85) Lucien Goldmann, Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris, Gallimard, 1959; nouv. éd., 1975, p. 19-30. Lorsqu'il cite le fragment 23 des Pensées, Goldmann s'appuie sur la numérotation de l'édition Brunschvicg, soit le n° 654 de l'édition de Michel Le Guern citée plus haut.

(86) Voir Jean Bollack, Ulysse chez les philologues, Styx et serments in La Grèce de personne. Les Mots sous le mythe, Paris, Seuil, 1997, p. 29-59 et 265-287.

(87) Voir Jean Bottéro, Naissance de Dieu. La Bible et l'historien, Paris, Gallimard, 1986; nouv. éd., 1992, coll. "Folio Histoire"; Daniel Marguerat et Adrian Curtis (dir.), Intertextualités. La Bible en échos, Genève, Labor et Fides, 2000.

(88) Voir en particulier le Dictionnaire philosophique [1764-1769], édition d'Etiemble, Paris, Garnier, 1973, coll. "Classiques Garnier".

(89) Voir Alain Viala "Figures de l'auteur" in Le Grand Atlas des littératures, Paris, Encyclopædia universalis éd., 1990, p. 186-187. Le français doit recourir à cette expression pour se démarquer d'autorité alors que l'anglais peut très facilement distinguer "authorship" et "authority".

(90) Voir Roger Chartier, Figures de l'auteur, in L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs et bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIe siècles, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992 ; nouv. éd. in Culture écrite et société. L'Ordre des livres (XIV-XVI siècles), Paris, Albin Michel, 1996, p. 45-75.

(٩١) يورد ميشليه، تحت مصطلح مؤلف، وبعد ذكر المعنى الأصلي، وهو مبدع وخالق: «من وضع كتابا مطبوعا [...] المكور، سكال، فواور، فوجيلا مؤلفون فرنسيون ممتازون، وكانت الملكة مارجريت ابنة هنري الثاني، مؤلفة».

(92) Antoine Furetière, Dictionnaire Universel (contenant généralement tous les mots françois tant vieux que moderne & les Termes de toutes les sciences et des arts ..., La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690, 3 vol. fol.

(93) Christian Jouhaud, Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe, Paris, Gallimard, 2000

(94) Voir Alain Viala, Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique, Paris, Seuil, 1985.

(95) Paul Bénichou, Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne, Paris, José Corti, 1973

(96) Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Über das Wesen des Gelehrten [Conférences sur la nature du savant prononcées en 1805 à Berlin et publiées en 1834].

تجدر الملاحظة إلى أننا من فيخت إلى كراتيل استقلنا من «العالم» إلى «العلامة» (der Gelehrte) التي ترجمها كرليل بـ «الأديب» (Literary Man) (ص ٢١٤). إلى «رجل الأدب» (the Man of Letters) أما نماذج رجل الأدب الكامل في نظره فهم، فضلا عن غوته، المعجمي والأخلاقي الانجليزي صموئيل جونسون (١٧٠٩ ـ ١٧٨٤)، وجان جاك روسو (١٧١٢ ـ ١٧٨٧)، وروبرت بيرنز (١٧٥٩ ـ ١٧٩٦) الشخصية الاسكتلندية المثيرة.

Thomas Carlyle, On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History [Londres, Chapman and Hall, 1841], Londres, Oxford University Press, 1965, coll. The World's Classics., p. 205-206.

(98) André Breton, Manifeste du surréalisme, Paris, Kra, 1924, nouv. éd., Manifestes du surréalisme Paris, Gallimard, coll. Idées, 1971, p.63

(99) Il arrive toutefois qu'on dresse la biographie à la lecture de l'œuvre, comme le montre le cas de La Bruyère. Voir Francis Marcoin, Vie de l'auteur, vie du lecteur contre (et pour) Sainte-Beuve, in Violaine Houdart-Mérot et Jean Verrier (dir.) La Vie de l'auteur. Le Français aujourd'hui, n° 130, p. 26-28

(100) Roland Barthes, La mort de l'auteur, [Mantéia, 1968], in Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue. Paris, Seuil, 1984, p. 61-67 p. 61 et 62

(١٠١) يشير ميشال كوننا هنا إلى واحد من أشهر وجوه نصوص مارسيل بروست التي جمعت بعد موته تحت عنوان «ضد سنت بوف»: عمل سنت بوف ليس عميقا [...] فهذه الطريقة التي تقوم على عدم الفصل بين الكتاب وصاحبه [...] وعلى جمع كل المعلومات الممكنة عن المؤلف، ولغة رسائله، وسؤال الناس الذين عرفوه [...]. هذه الطريقة تجهل ما تعلمنا إياه المعاشرة العميقة للنفس، وتجهل أن الكتاب هو نتاج ذات غير تلك التي نظهرها في عاداتنا وفي المجتمع وفي عيوبنا. هذه الذات، إذا أردنا فهمها، قائمة في أعماقنا ولا بد لنا من إعادة خلقها في داخلنا، انظر:

"La méthode de M. Sainte-Beuve", in Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, 1954, nouv. éd., coll. "Folio Essais", préface de Bernard de Fallois, p. 126-127.

(102) Michel Contat, La question de l'auteur au regard des manuscrits, in Michel Contat (dir.), L'Auteur et le manuscrit, Paris, PUF, 1991, p. 7-34, p. 23-24

(١٠٣) في المقابل، إن تحديد وتصنيف الأفلام انطلاقا من اسم الممثل (فيلم مورفيل، غابين، هوبيس) يردنا إلى ممارسة وتصور شعبيين. أما اسم كاتب السيناريو (الذي يختلط أحيانا باسم المخرج) فقليلا ما ينتبه إليه الجمهور الواسع.

(104) en mouvement, Voir Michel Rolland, La notion d'œuvre et de cinéma d'auteur, in L'œuvre, un monument. Cergy, Centre de Recherche Texte Histoire, à paraître.

(١٠٥) ميشال فوكو «ما الكاتب؟»، مرجع سابق، ص ٢٩٨

(١٠٦) مارسيل بروست: «جيرار دونرفال»، في «ضد سنت بوف»، مرجع سابق، ص ١٥٠.

(١٠٧) مالارميه، «سيرة ذاتية»، مرجع سابق، ص ٦٦٢ ـ ٦٦٣.

(108) Mallarmé, "Le livre, instrument spirituel", in œuvres complètes, op cit., p. 378-382.

(109) Voir Louis Hay (dir.), Les Manuscrits des écrivains, Paris, CNRS Éditions-Hachette, 1993. Sur Zola en particulier, voir La Fabrique de Germinal, dossier preparatoire de l'œuvre, texte établi, présenté et annoté par Colette Becker, préface de Claude Duchet, Paris, SEDES-Presses universitaires de Lille, 1986.

(110) François Massin, Zola photographe, Paris, Hoëbeke -DAR VP, 1990.

(111) Donald F. Mc Kenzie, Bibliography and the Sociology of Texts, The Panizzi Lectures, Londres, The British Library, 1986, La Bibliographie et la sociologie des textes, trad. par Marc Amfreville, Préface de Roger Chartier, Paris, Le Cercle de la librairie, 1991, p. 31-32.

(112) Alain Robbe-Grillet, Glissements progressifs du plaisir Ciné- roman illustré de 56 photographies extraites du film, Paris, Minuit, 1974, p. 9-11.

(113) Roland Barthes, Théorie du texte , in Encyclopædia Universalis, Paris, Encyclopædia Universalis éd., 1968-1975, nouv. éd. 1989, t. 22, p.370-374, p. 373 col.1.

(114) Voir Amedeo Quondam, Petrarchismo mediato. Per una critica della forma antologia , Roma, Bulzoni Editore, 1974.

(115) Voir Bernard Mouralis, La notion de série dans l'analyse des œuvres littéraires, in L'œuvre, un monument en mouvement, Amiens, Encrage-Cergy, CRTH, diffusion Les Belles-Lettres, à paraître.

(116) Jacqueline Cerquiglini, Quand la voix s'est tue, la mise en recueil de la poésie lyrique aux XIVe et XVe siècle, in Gisela Smolk-Koerdt, Peter M. Spangenberg, Dagmar Tillmann-Bartylla (dir.), Der Ursprung von Literatur, Medien, Rollen, Kommunikations- situationen zwischen 1450 und 1650, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1988, p. 136-147.

(117) "Au lecteur", Second recueil de diverses poesies des plus excellents auteurs de ce temps. Recueillis par Raphaël du Petit-Val. Marque du Libraire. A Rouen, de l'imprimerie Dudit Petit-Val, Libraire et Imprimeur du Roy, devant la grand'porte du Palais, à l'Ange Raphaël, 1597 (ou 1598). Avec Privilège de Sa Majesté, 1599.

(١١٨) انظر على سبيل المثال نظم قصيدة «ندم» لدوبليه التي حللتها إيفون بلنجيه. فمن أصل ١٩١ سونيتة (قصيدة من ١٤ بيتا) ترتبط التسع والأربعون الأولى وحدها بالندم. أما السونيتات ٥٠ ـ ١٥٨ فهي هجائية المنحى، فيما الاثنتان والعشرون الباقية تؤلف من خلال ترتيب متقن إكليلا من المدح للبلاط الملكي وتنتهي بمدح الملك. انظر:

Y. Bellenger, Du Bellay, ses "Regrets" qu'il fit dans Rome. Paris, Nizet, 1975.

(١١٩) هذه هي حال مجموعات القصص الفولكلورية. فليس جامعها أو ناشرها هو المؤلف بالمعنى الحديث للكلمة.

(120) Victor Hugo, Les Contemplations, Préface, in Poésies, Préface de Jean Gaulmier, présentation et notes de Bernard Leuilliot, Paris, Seuil, 1972, t. I, p. 634.

(121) Voir Emmanuel Fraisse, Les Anthologies en France, Paris, , 1997

(١٢٢) حول تطور معنى كلمة مكتبة، انظر خصوصا روجيه شارتييه: «مكتبات بلا جدار»، في «ثقافة ومجتمع»، مرجع سابق، ص ١٠٧ ـ ١٣١.

(123) Bibliothèque de campagne ou Amusements de l'esprit et du Cœur..., La Haye, Jean Neaulme, 1735-1752, 12 vol. in-12, 1735-1749, La Haye-Genève, Cramer & Philibert, 18 vol. in-12. Ed. de 1749, avertissement de l'Éditeur, cité par E. Arend, Bibliothèque Geistiger Raum eines Jahrhunderts. Hundert Jahrefranzösischer Literaturge-schichte im Spiegel gleichnahmiger Bibliographien Zeitschriften und Antologien (1685-1789), Bonn, Romanistischer Verlag, 1987, p. 185.

(124) Gabriel Naudé, Advis pour dresser une Bibliothèque présenté à Mgr le président de Mesmes, Paris, F. Targa, 1627. Reproduction de l'édition de 1644 Paris, P. Rollet le Duc, précédé de L' Advis manifeste de la bibliothèque érudite par Claude Jolly, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, p. 57.

(١٢٥) سيزار سينو دومارسيه: «ملحص» في «دائرة المعارف»، مرجع سابق، المجلد الاول، ص ٣٥

(١٢٦) من الأصول الممكنة لهذه الكلمة انطلاقا من اللاحقة اللاتينية المحايدة، يلمح برنار بونيو الى احتمال أن يكون اللاوعي اللغوي قرّب الـ ana من anecdote بمعنى «السر المصون». انظر

Voir Bernard Beugnot, Forme et histoire: le statut des ana, in Mémoire du texte. Essais de poétique classique, Paris, Champion, 1994, p. 67-81

(127) Alain, Propos de littérature, Paris, Hartmann, 1934, p. 44-45

في الحقيقة، ما هو موضع اتهام هنا هو إعادة الكتابة والاقتباس للأولاد - من فنلون إلى بروتو - بقدر ما هو التلخيص.

(١٢٨) دومارسيه «ملحص» في «دائرة المعارف»، مرجع سابق

(129) Bibliothèque Universelle des Romans, ouvrage périodique, dans lequel on donne l'analyse raisonnée des Romans anciens & modernes, François, ou traduits dans notre langue, avec des Anecdotes & des Notices historiques & critiques concernant les Auteurs ou leurs Ouvrages ; ainsi que les mœurs, les usages du temps, les circonstances particulières, & relatives & les personnages, connus, deguisés, ou emblématiques. Juillet 1775. Premier volume. À Paris, au bureau, rue du Four S. Honoré, près S. Eustache, pour Paris, Au bureau & chez Lacombe, Libraire, rue de Tournon, près le Luxembourg pour la Province. Avec Approbation & Privilège du Roi. 224 vol. in-12, juillet 1775-juin 1789, vol. 1, Prospectus, p.5.

(130) Roger Poirier, Bibliothèque universelle des romans. Rédacteurs, textes, publics, Genève, Droz, 1977.

(131) Voir Gérard Genette, Palimpsestes. La Littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, nouv. éd., 1992, coll. "Points Essais".

(٣)

(١) في هذا الصدد، يشكل قمع الحركة العمالية خلال تحركات شهر يونيو ١٨٤٨ منعطفا لأنه حطم بقسوة الآمال التي كان كثير من الكتّاب والفنانين قد علقها على نشوء جمهورية اشتراكية

(2) Baudelaire, Notes nouvelles sur Edgar Poe [1857], in Baudelaire, OEuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, tome II, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1976, p. 333.

(3) Roland Barthes, "Ecrivains et écrivants" [1960], in Essais critiques, Paris, Seuil, 1964, 148-151

(4) Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature? [1948], Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1992, 375 p

(5) Hésiode, La Théogonie, in Poètes et moralistes de la Grèce, notices et traductions par Guigniaut, Jules Patin, Girard et L. Humbert, Paris, Garnier, s. d., p. 44

(6) Albert-Marie Schmidt, La Poésie scientifique en France au seizième siècle, Paris, Albin Michel, 1938, 379 p. Réédité, avec une note liminaire d,Olivier de Magny, Lausanne, Editions de L'Aire, 1970, 464p.

(٧) نشرت قصيدة «الاختراع» عام ١٨١٩، و«هرمس» في الأعوام ١٨٣٧ و١٨٣٩ و١٨٦٧، و«أمريكا» في العامين ١٨١٩ و١٨٦٢.

(8) André Chénier, L'Invention, v. 107-117, in André Chénier, Poésies, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1994, p. 341. Cette édition reprend en reprint l'édition L. Becq de Fouquières parue chez Charpentier en 1872.

نشرت قصيدة «الاختراع» للمرة الأولى عام ١٨١٩، وقد وصلتنا مصورة مسعرة، والمرجح أن تكون كُتبت قبل عام ١٧٨٩. ويمكننا اعتبارها نصا برنامجا حدّد فيه شينيه مفهومه للشعر التعليمي قبل ان أوضحه في مشروعين طموحين بقيا غير منجزين «هرمس» و«أمريكا».

(٩) ديدرو ودالمبير «دائرة المعارف»، مادة «تعليمي».

(١٠) هذا هو على الأرجح سبب إقدام بودلير على اهداء قصيدته «الرحلة» التي ظهرت في الطبعة الثانية من كتاب «أزهار الشر» (١٨٦١) إلى مكسيم دو شان على سبيل السخرية. فعمية بودلير كانت نقيض الإيمان بالتقدم الذي أكده صديق طوبير خصوصا في مجموعته الشعرية «الأناشيد الحديثة» (باريس منشورات ميشال ليفي عام ١٨٥٥، ٤٣٧ صفحة).

(11) Francis Jammes, Les Géorgiques chrétiennes [1912], Paris, Mercure de France, 1943, chant II, p. 39-40.

(12) Raymond Queneau, Petite cosmogonie portative [1950], Sixième et dernier chant, v. 1-2, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1969, p. 162

(١٣) المرجع السابق نفسه، النشيد الثالث، الأبيات ٦٧-١١٢.

(14) Formule de R. Queneau dans Bâtons, lettres et chiffres, cité par Cl. Debon dans Raymond Queneau, Ouvres complètes, tome I, édition établie par Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. "La Pleiade", p. 1235.

(١٥) ريمون كينو، المرجع الأسبق، النشيد الثالث، البيتان ١٤٣ - ١٤٤.

(16) Raymond Queneau, Le Chant du styrène, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1969, v. 47-58.

(17) Claude Debon, in Raymond Queneau, Oeuvres complètes, tome I, notice établie par Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. "La Pleiade" 1989, p. 1238

(١٨) إلى ذلك يمكننا إضافة العبارة الجليلة التي عرّف بها الفيلسوف تيمو الفوقية «متحرك في متحرّك» والتي تقودنا إلى هيراقليطوس.

(19) Rimbaud, Mouvement, in Les Illuminations [1886], Oeuvres complètes,texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1954, p. 201-202.

(20) Platon, La République, X, 599 c, traduction avec introduction et notes par Robert Baccou, Paris, Garnier, 1958, p. 359.

(٢١) المرجع نفسه، رقم ٥٩٩ ج، ص ٢٥٩-٢٦٠.

(٢٢) المرجع نفسه، رقم ٦٠١ ب، ص ٣٦١-٣٦٢.

(٢٣) المرجع نفسه، رقم ٦٠٥ أ، ص ٣٦٨.

(٢٤) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٢٥) المرجع نفسه، رقم ٦٠٥ ب - ج، ص ٣٦٨.

(26) Marcel Proust, Le Temps retrouvé, in A la Recherche du temps perdu, édition Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade" tome III, 1954, p. 895.

(٢٧) يندرج في عداد هؤلاء كتاب اليوتوبيا: توماس مور الذي أطلق هذا النوع وسماه في كتابه «يوتوبيا» (١٥١٦)، أو رابليه في فصل من كتابه «غرغانتوا» يدور حول دير تيليم (١٥٣٤).

(28) La Bruyère, Les Caractères [1688], préface, Paris, Bookking International 1993, p. 61

(29) Balzac, Avant-propos [1842] de La Comédie humaine, in Balzac, La Comédie humaine, Paris, Seuil, 1965, tome I, p. 51.

(٣٠) هذا المصطلح نحته بول بورديو انطلاقا من كلمة «الفرض الالهي» (تبرير القوانين الالهية) فمثلما تبرر القوانين التي يفرضها الخالق على البشر يمكن تبرير ما يفرضه المجتمع، والنظام السائد».

Cf. Pierre Bourdieu, Méditations pascaliennes, Paris, Seuil, 1997, p. 87 et 297.

(٣١) بلزاك، المرجع الأسبق، ص ٥١.

(٣٢) هذه القصيدة المنشورة عام ١٥٦٢ كتبت على الأرجح بين عامي ١٥٥٥ و١٥٥٩.

(٣٣) هذا المجموع البالغ ٣٠٠٠ أبيات عشرية المقاطع، ومثله أبيات Délie (1544) البالغ عددها ٤٤٩ بيتا عشري المقاطع، أثارا كثيرا من التعليقات بشأن الطابع الرمزي للأعداد.

(34) Sur cet aspect et l'itinéraire de Maurice Scève, voir François Lestringant, "Scève Maurice", in J.-P. de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, éd. Dictionnaire des littératures de langue française, Paris, Bordas, 1984, tome III, p. 2141-2144. Voir également sur le Microcosme de Scève l'analyse de A.-M. Schmidt, La Poésie scientifique en France au seizième siècle, op. cit. (note 6) p. 109-165.



(٣٥) فرانسوا لستريتجان، مرجع سابق ص ٢١٤٣. يعرّف المؤلف الجماع بأنه «اشتمال - كل شيء بنقطة واحدة» (ص ٢١٤٣) وهذا يحيلنا إلى مبدأ وحيد، إلى «مركز» إلى الله. والقصيدة تنتظم كتفسير لهذا الجماع الأولي.

(36) Léon Cellier, "Le roman initiatique en France au temps du romantisme", in Parcours initiatiques, Neuchâtel, La Baconnière- Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1977, p. 121. [1re publication, Cahiers Internationaux du Symbolisme, n°4, [1964] Ballanche (1776-1847) a publié Orphée, poème épique en prose, en 1829. Sur Ballanche, voir Léon Cellier, L' Epopée humanitaire et les grands mythes romantiques, Paris, SEDES, 1971, p. 105-138.

(٣٧) حول أهمية الملحمة في العصر الرومانسي انظر ليون سيليه، «الملحمة الإنسانية»، مرجع سابق.

(38) Victor Hugo, Les Contemplations, texte établi avec introduction, chronologie des Contemplations et de Victor Hugo, bibliographies, notes et variantes par Léon Cellier, Paris, Garnier, 1969, p. 3.

(٣٩) مرجع سابق، ص ٢٣ بالترقيم اللاتيني.

(٤٠) المصدر نفسه، ص ٢٣ بالترقيم اللاتيني. ويلمّح ليون سيليه هنا إلى قصيدتين من الكتاب السادس، هما الحادية عشرة والثالثة عشرة، ترد فيهما العبارة الغريبة «الموت أزرق» (البيت ٤٨).

(41) Barbey d'Aurevilly "Les Fleurs du mal par M. Charles Baudelaire" [24 juillet 1857], in Baudelaire, Œuvres complètes, tome I, op. cit (note 2), p. 1196

(٤٢) بودلير، الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ١٩٣.

(٤٣) المرجع نفسه، ص ١٩٣-١٩٤، ١٩٥.

(44) Antoine Adam, in Baudelaire, Les Fleurs du mal. Les épaves. Bribes, Poèmes divers, Amoenitates belgicae, introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam, Paris, Garnier, 1959, p. XIV.

(٤٥) بودلير، الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ٧٩٩.

(٤٦) المرجع نفسه، ص ٧٩٩.

(٤٧) المرجع نفسه، ص ٧٩٩-٨٠٠.

(٤٨) هذا القسم الأول من «أزهار الشر»، وهو أطول الأقسام، يشتمل على ٨٥ قصيدة، هو قلب العنوان الذي وضعه المؤلف الذي اختار أن يبدأ بالقصائد التي تتحدث عن المثال. الانتقال من المثال إلى السأم يقابل الانتقال من «دعوة إلى الرحيل» (رقم ٣٢) إلى «ما لا يوصف» (رقم ٢٤).

(٤٩) بودلير، موت العشاق، الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ١٢٧.

(٥٠) بودلير، الرحلة، الآثار الكاملة، مرجع سابق، ص ١٣٤.

(٥١) راجع بداية المزمور الثامن عشر «السماء تروي عن مجد الله»، في التوراة، الطبعة الكاملة بحسب النصوص الأصلية لرهبان ماردسوس، منشورات ماردسوس - زيك وأولاده، ١٩٥٢، ص ٥٥٩.

(52) Cf. Lloyd James Austin, L' Univers poétique de Baudelaire, Symbolisme et symbolique, Paris, Mercure de France, 1956, p. 355.

(53) Baudelaire, Horreur sympathique, in Œuvres complètes, op. cit., p 78

(54) Mallarmé, Autobiographie, in Œuvres complètes, introduction, bibliographie, iconographie et notes par Henri Mondor et G. Jean- Aubry, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1945, p. 662-663. Cette longue lettre à Verlaine date du 16 novembre 1885.

(٥٥) ظهرت هذه القصيدة للمرة الأولى في عدد شهر مايو ١٨٩٧ من مجلة Cosmopolis - توفي مالارميه عام ١٨٩٨ - وظهرت للمرة الأولى في كتاب عام ١٩١٤ ضمن منشورات «المجلة الفرنسية الجديدة».

(56) Mallarmé, Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898, avec des lettres inédites, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1995, p. 632.

(٥٧) المرجع السابق، ص ٦٣٥.

(58) Jacques Scherer, Le "Livre" de Mallarmé, Paris, Gallimard, 1977, p. 91-92 et 94

(٥٩) مالارميه، أزمة الشعر [1886-1892-1896]، في «المجموعة الكاملة»، مصدر سابق، ص ٣٦٦

(٦٠) جاك شيرر. مرجع سابق. ص١٧.

(٦١) العنوان الذي أعطاه مالارميه للنسخة الأولى من هذه السونيتة والوارد في رسالة إلى هنري كازاليس في ١٢يوليو ١٨٦٨ أرسلها من أفينيون. انظر: مالارميه: رسائل. مرجع سابق. ص ٢٩٠-٢٩٤.

(٦٢) مالارميه: رسائل. مرجع سابق. ص ٢٩٢. بعد ذلك سار مالارميه في الاتجاه نفسه وتحدث عن "الورد [...] الحسن الإعداد والترتيب، والذي يمثل الكون قدر وسعه". ص ٢٩٣.

(٦٣) مالارميه. رسالة إلى هنري كازاليس مؤرخة في ٢٨ أبريل ١٨٦٦. انظر: رسائل. مرجع سابق. ص٢٩٨.

(٦٤) مالارميه. رسالة إلى هنري كازاليس مؤرخة في ١٤ مايو ١٨٦٧. انظر: رسائل. مرجع سابق. ص ٣٤٢-٣٤٣.

(65) Yves Bonnefoy, "La clef de la dernière cassette", in Mallarmé, Poésies, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. " Poésie ", 1992, p. VII.

(٦٦) المرجع السابق. ص ٨ بالترقيم اللاتيني. ويلمّح إيف بونفوا هنا إلى «السيمفونية الأدبية» (١٨٦٥) التي يعرض فيها مالارميه، من خلال ثلاثة تعبيرات تتناول غوتييه وبودلير وبانفيل، مفهومه للشعر ضمن خط الحماسة للقرون الوسطى ورسائل بودلير. حول نص «السيمفونية الأدبية» انظر: مالارميه. الآثار الكاملة. مرجع سابق. ص ٢٦١-٢٦٥. وهذا النص نشر للمرة الأولى في مجلة «الفنان» في أول فبراير ١٨٦٥.

(٦٧) إيف بونفوا في: مالارميه. قصائد. مرجع سابق. ص ٩ بالترقيم الروماني.

(٦٨) بودلير: «ميكيور هيغو» في: الآثار الكاملة. مرجع سابق. المجلد الثاني. ص ١٣٢. وهذا النص نشر للمرة الأولى في «المجلة الفنتازية» في ١٥ يوليو عام ١٨٦١.

(٦٩) مالارميه. أزمة الشعر. في: المجموعة الكاملة. مصدر سابق. ص ٢٦٨.

(٧٠) إيف بونفوا في: مالارميه. قصائد. مرجع سابق. ص ١١ بالترقيم الروماني.

(٧١) المرجع نفسه. ص ١٥ بالترقيم الروماني.

(72) Hermann Broch, Création littéraire et connaissance, traduit de l'allemand par Albert Kohn, édition et introduction de Hannah Arendt, Paris, Gallimard, 1966, p. 209.

(٧٣) المرجع السابق. ص ٣٤٧.

(74) Paul Claudel, Art poétique, Paris, Mercure de France, 1907, p. 63.

(٧٥) المرجع السابق. ص ٥٢.

(٧٦) المرجع السابق. ص ١٣٢ و١٣٣، ١٣٤ و١٣٥.

(٧٧) المرجع السابق. ص ٦٢ و٦٣ نسخ الشروح في صيغ فعلية تعبر عن تطور في الحدث أو الكائن.

(78) André Breton, Manifeste du surréalisme, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1966, p. 18-19. Ce texte est extrait du premier Manifeste du Surréalisme, paru en 1924.

(79) André Breton, Signe ascendant, Paris, Gallimard, coll. " Poésie ", 1968, p. 7. Ce texte a été écrit en 1947.

(٨٠) المرجع السابق. ص ٩.

(٨١) المرجع السابق. ص ٩.

(82) André Breton, Arcane 17, enté d'Ajours, suivi de André Breton Ou la transparence par Michel Beaujour, Paris, UGE, coll. "10/18", 1965, p. 185. [texte publié en 1947].

(83) André Breton, Nadja, Paris, Le Livre de Poche, 1964, p. 169.

(٨٤) نشرت هذه الرواية غير المكتملة في شهر ديسمبر ١٨٨٠ أي بعد وفاة فلوبير (٨ مايو ١٨٨٠). وقد ظهرت أولا في «المجلة الجديدة» ثم في كتاب صدر عن دار لامير عام ١٨٨١.

(٨٥) ظهرت هذه الكلمة في الفرنسية، بحسب معجم روبير، منذ عام ١٥٠٨ واستخدمها رابليه عام ١٥٣٢. أما مصدرها فهو اللغة اليونانية حيث هي مكونة من كلمتين الأولى بمعنى دائرة والأخرى بمعنى تعليم. فدائرة المعارف هي معرض المعلومات الضرورية المقدمة بشكل موجز. انظر أيضا:

Albert Dauzat, Jean Dubois et Henri Mitterand, Nouveau Dictionnaire étymologique et historique, Paris, Larousse, 1971.

(86) Gustave Flaubert, Bouvard et Pécuchet, avec un choix des scénarios, du Sottisier, L'Album de la marquise et Le Dictionnaire des idées reçues, édition presentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1979, p. 319.

(87) Pour ces documents publiés après la mort de Flaubert, on se reportera à l'édition de Bouvard et Pécuchet par Claudine Gothot-Mersch, op. cit., p. 410-557.

(٨٨) المرجع السابق. ص ٢٨ و٢٩، ٤٢ و٤٣

(89) Pierre Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, Paris, Maspero, 1970, p. 271.

(90) Christian Robin," Verne, Jules Gabriel (1828-1905) ", in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey, Dictionnaire des littératures de langue française, op. cit., tome III, p. 2409.

(91) Michel Tournier, Le Vent Paraclet, Paris, Gallimard, 1977, p 213.

(٩٢) المدلول الرمزي للكلمة واضح، والكلمة تعني «حدّاد» في الإنجليزية.

(٩٣) ميشال تورنييه. مرجع سابق. ص ٢١٤ .

(94) G. Bruno, Le Tour de la France par deux enfants. Devoir et Patrie. Livre de lecture courante avec 212 gravures instructives pour les leçons de choses et 19 cartes géographiques. Cours moyen [1877], Paris, Belin, 1974, 322 p.

هذا الكتاب الذي بيعت منه عام ١٩٧٦ ثمانية ملايين نسخة (ثلاثة ملايين نسخة عام ١٨٨٧ وستة ملايين عام ١٩٠١) ظهرت منه عدة طبعات. ثم وسّعت المؤلفة الجانب الموسوعي خصوصاً. و علمنت مضمون الكتاب بعد طبعة ١٨٨١. هذا وستعيد طبعة ١٩٧٤ طبعة ١٩٠٥ . اما ج. برونو فهو اسم مستعار لأغوستين توييليري. زوجة الفيلسوف ألفرد فوييه. وقد بدأت تكتب كتبا تربوية ابتداء من عام ١٨٦٩.

(95) Marc Soriano, Guide de la littérature pour la jeunesse. Courants, problèmes, choix d'auteurs, préface de Henri Wallon, Paris, Flammarion, 1975, p. 105. Cet ouvrage présenté sous forme de dictionnaire, avec pour entrées des auteurs des Œuvres ou des notions, contient un article "Bruno (G)", p. 104-107.

(96) Jacques et Mona Ozouf, "Le Tour de la France par deux enfants. Le petit livre rouge de la République", in Pierre Nora, éd., Les Lieux de mémoire: I. La République, Paris, Gallimard, 1984, p. 292.

(٩٧) المرجع السابق. ص ٢٩٨-٢٩٩.

(٩٨) ج. برونو. جولة ولدين في أنحاء فرنسا. مرجع سابق. ص ١٦١.

(٩٩) جاك ومنى أزوف. مرجع سابق. ص ٢٩٧ .

(١٠٠) ج. برونو. مرجع سابق. ص ١٩٣ .

(١٠١) تعرضت السيدة فوييه للنقد، من جهة أولى، لإهمالها تاريخ فرنسا «الساخن» وقصره على سير مثالية لبعض الشخصيات البارزة، وإعطاء فرنسا صورة ريفية أكثر منها مدينية. ومن جهة ثانية، لعلمنتها النص بحيث تم حذف كل إشارة إلى المظاهر الدينية: كنائس من دون مؤمنين وكهنة، لا معجبات، لا أعياد دينية.

(١٠٢) جاك ومنى أزوف. مرجع سابق. ص ٢٩٢

(103) Emmanuel Fraisse, "Encyclopédie, livre, carte et voyage circulaire: Le Tour de la France par deux enfants", in Cahiers Robinson, no 3, 1998, p. 32-33

(١٠٤) إيمانويل فريس. مرجع سابق. ص ٤٤.

(١٠٥) المرجع السابق. ص ٤٦

(106) Paul Valéry, Tel quel, tome I [1941], Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1971, p. 220.

(١٠٧) المرجع السابق. المجلد الثاني [١٩٤٣]. ص ٦٢.

(١٠٨) المرجع السابق. ص ٦٦.

(109) Victor Hugo, Soleils couchants, VI, Les Feuilles d'automne [1832], in Œuvres poétiques complètes, réunies et présentées par Francis Bouvet, Paris, J.-J. Pauvert, 1961, p. 157.

(١١٠) ما دامت هذه المعرفة قريبة من الإيحاء فإن الأثر قادر على «تكوين معنى» أو التعبير عن شيء ما من دون أن يكون مضمونه معرفة إيجابية بالضرورة.

(111) Baudelaire, Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris) [1869], édition présentée, établie et annotée par Robert Kopp, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1973, p. 45

(١١٢) إلى ذلك تضاف مسألة التحديد التي يمثلها في تاريخ الشعر اعتماد كتابة مستعارة من نثر الدراسات والمباحث. وهذا يتبيّن منذ العنوان «الجماهير» الذي يختلف كثيرا عن «إسكر» أو «دوروتي الجميلة».

(113) Dostoevski, F. M., L'Idiot [1868], traduction, introduction et notes de Pierre Pascal, Paris, Garnier, 1977, p. 725.

(114) Joë Bousquet, Lettres à Poisson d'Or [1967], préface de Jean Paulhan, Paris, Gallimard, coll. "L'Imaginaire", 1988, p. 86-87. Cette lettre a été écrite au début du mois d'octobre 1937.

(١١٥) نشر بوسكيه في حياته عددا من النصوص منها الكتب «الطريق الحرة» (١٩٣١)، «مترجم عن الصمت» (١٩٤١)، «المنّام الطب القلب» (١٩٤٥)، «معرفة المساء» (١٩٤٥)، فضلا عن مقالات كثيرة نشر معظمها في مجلة «دفاتر الجنوب». وقد خلف بعد وفاته مجموعا واسعا من الأبحاث والدفاتر الخاصة والنصوص القصصية والشعرية وكمية كبيرة من الرسائل. وقد ساهمت دور النشر، غاليمار وروجيري والبين ميشال، في نشر نصوصه بتشجيع من رينيه نلي. ولكنا إن نعاهنا «الآثار الروائية الكاملة» التي نشرتها البين ميشال في أربعة مجلدات بإشراف رينيه نلي، لا نجد اليوم تصميما عاما موضوعا لنشر آثار بوسكيه. نذكّر بأن المجلد الثالث من «المجموعة الروائية الكاملة» (١٩٨١) يتضمن بيليوجرافيا كاملة لمؤلفات جو بوسكيه، ص ٥٢٧ ـ ٥٣٥.

(116) Formule empruntée à Robert Lafont et Christian Anatole, Nouvelle Histoire de la littérature occitane, Paris, PUF, 1970, p. 35 sq., et qui désigne le XIIe siècle (1100-1208).

(١١٧) هذه الألفاظ من الشعر الغنائي في اللغة الأوكسيتانية تحيل إلى ثلاثة مفاهيم للخطاب الشعري: الأول يعبر عن خطاب مفتوح سهل الفهم، الثاني يحيل إلى خطاب مغلق صعب ذي نية متكلّفة ومعقدة في العالب، والثالث يحيل إلى نوع من «التطبيق الأرستقراطي لقواعد trobar clus على التعبير الحر الذي يمارسه الأسياد الاقطاعيون، وهو يمثّل إلى حد ما الاتجاه «الاجتماعي». انظر:

Jean Rouquette, La Littérature d'oc [1963], Paris, PUF, 1968, p. 25

(١١٨) فيكتور هيغو، التأملات، طبعة ليون سيليه، مرجع سابق، البيت ٣٦ بالترقيم الروماني، والأبيات ٣٧٢ ـ ٣٧٦، ٣٢٢.

(١١٩) على سبيل المثال تسمو رواية «الأوهام الضائعة» وفق المسار الذي يسلكه لوسيان من أنغوليم إلى باريس ومن باريس إلى أنغوليم. وهذا ما يعطي الرواية سنها. ولكن المؤلف لا يعطي معنى هذه البنية صراحة بل يبقيها إلى حد واسع في المتقطّع، ومن

هذه الوجهة يمكننا مقارنة رواية بلزاك هذه برواية بول بورجيه (١٨٥٢ـ١٩٣٥) «المريد» (١٨٨٩) أو رواية باريس (١٨٦٣ـ١٩٢٢) «مقطوعو الجذور» (١٨٩٧) اللتين تصران على تقديم معنى، على عرض «طريحة» وتؤثران التواصل على المتقطّع وهكذا يتحامل الكاتبان تماما، خلافا لبلزاك، منطق الوضاح السيميائي.

(١٢٠) ينبغي أن نأخذ كلمة «المؤثر العاطفي» هنا بالمعنى الاشتقاقي. فهي مشتقة من فعل يوناني معناه «تجربة شيء ما». ويتذكر ميشال سير بالتأكيد المبدأ الذي عبّر عنه الرواقيون: تعلم من التجربة.

(121) Michel Serres, Le Tiers-instruit, Paris, François Bourrin, 1991, p. 114-116

(122) Gaston Bachelard, "Instant poétique et instant métaphorique" [1939], in L'Intuition de l'instant [1932], suivi de "Introduction à la poétique de Bachelard" par Jean Lescure, Paris, Gonthier, 1966, p. 104

(١٢٣) المرجع نفسه، ص ١٠٤.

(١٢٤) المرجع نفسه، ص ١٠٤ و١٠٥

(125) Baudelaire, Œuvres complètes, tome I, op. cit., p. 123. Recueillement n'a pas été retenu par Baudelaire pour l'édition des Fleurs du mal de 1861

(١٢٦) باشلار، مرجع سابق، ص ١٠٨.

(127) Henri Bergson, La Pensée et le mouvant [1934], in Œuvres, édition du Centenaire, textes annotés par André Robinet, introduction par Henri Gouhier, Paris, PUF, 1959, p. 1293

نذكّر أيضا بما كتبه برغسون عن الرابط بين «الانفعال» و«الفكر» في «منبعا الأخلاق والدين». هناك انفعالات تولّد الفكر، والإبداع، مع أنه عقلي، يمكن أن تكون مادته الإحساس، لأن هناك «فرقا بين الذكاء الذي يفهم، أو يجادل، أو يوافق، أو يرفض أو يتوقف عند النقد، والذكاء الذي يبدع». انظر

Bergson, Les Deux Sources de la morale et de la religion [1932], Paris, puf coll. "Quadrige", 1982, p. 40 et 42

(128) Charles Mauron, Introduction à la psychanalyse de Mallarmé, suivi de Mallarmé et le Tao et Le Livre, Neuchâtel, La Baconnière- Paris, Fayot, 1968, 258 p.

(١٢٩) المرجع السابق، ص ٨٨.

(130) Pascal, De l' esprit géométrique [1658], in Pensées et Opuscules publiés avec une introduction, des notices, des notes par Léon Brunschvicg [1897], Paris, Hachette, 1923, p. 166.

(١٣١) المرجع السابق، ص ١٦٦.

(132) Henri Poincaré, La Valeur de la science, Paris, Flammarion, 1917, p. 265-266

(133) Voir en particulier Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemmêli [1948], avant-propos de Geneviève Calame-Griaule, 1985, Paris, Fayard, 223 p.

هذه المقابلات أجراها غريول، الذي أمضى كليا أمام الكلام الأفريقي. وعرض فيها ما أسماه عالم الأنثروبولوجيا الأفريقية الأشد عمقا.

(134) Cette perspective apparaît notamment dans les différentes versions de Kaidara : Kaidara, récit initiatique peul rapporté par Amadou Hampâté Bâ, édité par Amadou Hampâté Bâ et Lilyan Kesteloot, Paris, Julliard, coll. "Classiques Africains", 1968, 183 p., et Kaidara, illustrations de F. Hanes, Dakar, Nouvelles Editions africaines, 1978,96 p. Voir également le célèbre récit L' Etrange Destin de Wangrin ou les roueries d'un interprète africain [1973], Paris, UGE, 1992, coll. "10 -18",459 p. Sur le rapport de Hampâté Bâ à Griaule et sur la façon dont Hampâté Bâ met l'accent sur le procès de la parole plus que sur les contenus véhiculés par celle-ci fût-elle "traditionnelle", voir Kusum Aggarwal, Amadou Hampâté Bâ
et l'africanisme. De la recherche anthropologique à l'exercice de la fonction auctoriale, Paris, L'Harmattan-Montréal, L'Harmattan Inc., 1999, 266 p.

(٤)

(1) Roland Barthes, La mort de l'auteur , [Manteia, 1968], in Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67, p. 67.

(2) Roland Barthes, « Texte (théorie du) », [1973], in Encyclopædia Universalis, Paris, Encyclopædia universalis éd., 1968-1975, nouv. éd., 1989, t. 22, p. 370-374, p. 373, col. 3.

(٣) تشهد على ذلك أعمال المختصين في علم النفس المعرفي وأعمال علماء التربية الذين ركزوا، بالتعاون مع علماء اللغة، على عملية تعلم القراءة وعلى دور القراءة في اكتشاف المعنى وفك رموزه. انظر:

Jean- Pierre Jaffré, Liliane Sprenger-Charolles, Michel Fayol (dir.), Lecture écriture: acquisition, Les Actes de la Villette, Paris, Nathan, 1993.

(4) Roger Chartier (dir.), Pratiques de la lecture, Marseille, Rivages, 1985, nouv. éd. Payot, 1993. L'Ordre des livres, lecteurs, auteurs et bibliothèques en Europe entre XIV et XVIe siècles, Aix-en-Provence, Alinea, 1992; nouv. éd., Culture écrite et société. L'Ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècles), Paris, Albin Michel, 1996.

(5) Martine Poulain (dir.), Lire en France aujourd'hui, Paris, Le Cercle de la librairie, 1993.

(6) Dans les années 1970, Augustin Girard a été le premier directeur des études au ministère de la Culture. Voir ministère de la Culture, Pratiques culturelles des Français, description socio-démographique, évolution 1973-1981, Paris, Dalloz, 1982. Olivier Donnat et Denis Cogneau, Les Pratiques culturelles des Français, 1973-1989, Paris, La Découverte-La Documentation française, 1990. Olivier Donnat, Les Pratiques culturelles des Français. Enquête 1997, Paris, ministère de la Culture et de la Communication- La Documentation française, 1998.

(7) Pierre Bourdieu, Esquisse d'une théorie de la pratique, précédée de Trois Études d'ethnologie kabyle, Genève, Droz, 1972, nouv. éd., Paris, Seuil, 2000, coll. Points Essais.

(8) Michel de Certeau, L'Invention du quotidien. 1: Arts de faire, Paris, Gallimard, 1980; nouv. éd. établie et commentée par Luce Giard, 1990, coll. Folio Essais, p.11.

(9) Un sociologue de la famille comme François de Singly a été ainsi conduit à étudier les pratiques de lecture. Les Jeunes et la lecture, ministère de

l'Éducation nationale et de la Culture, Direction de l'évaluation et de la prospective, Les Dossiers Éducation et Formations, n°24, janvier 1993.

(10) Voir Martine Poulain (dir.), Histoire des bibliothèques françaises, t 4: Les Bibliothèques au xxe siècle, Paris, Promodis-Le Cercle de la Librairie, 1992; Max Butlen, Madeleine Couet et Lucie Desailly, Savoir lire avec les bibliothèques centres documentaires, Préface de Jean Hébrard, Créteil, CRDP, 1996; Daniel Renoult (dir), Les Bibliothèques dans l'université, Paris, Le Cercle de la librairie, 1994.

(11) Voir Nicole Robine. Les Jeunes Travailleurs et la lecture, Paris, La Documentation française, 1984.

(12) Voir Michel Peroni, Histoires de lire: le centres et parcours biographiques, Paris, Bibliothèque publique d'information, 1988.

(13) Voir Emmanuel Fraisse (dir), Les Etudiants et la lecture, Paris, PUF, 1993.

(14) Voir Béatrice Fraenkel (dir.), Illettrismes, variations historiques et anthropologiques, Paris, Bibliothèque publique d'information, 1993; Jean-Claude Pompougnac, Illettrisme, tourner la page?, Paris, Hachette, 1996.

(15) Voir Bernadette Seibel, «Trente ans de recherche sur la lecture en France, 1955-1995 : quelques repères», in Bernadette Seibel (dir.) Lire, faire lire. Des usages de l'écrit aux politiques de lecture, Paris, Le Monde éditions, 1995, p. 15-27. Pour une synthèse d'envergure prenant en compte les éléments les plus récents, voir les chap. XXV-XXVII de la dernière édition des Discours sur la lecture. Anne-Marie Chartier et Jean Hébrard, Discours sur la lecture, 1880-1980, avec la collaboration de Emmanuel Fraisse, Martine Poulain, Jean-Claude Pompougnac, Paris, BPI-Centre Georges-Pompidou, 1989; nouv. éd. augm. Discours sur la lecture (1800-2000), Paris, BPI-Centre Georges-Pompidou, Fayard 2000.

(16) Voir Hans Robert Jauss, Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung Constance, Verlaganstalt, 1972. Rezeptionsästhetik, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1975; Literaturgeschichte als Provokation, Francfort, Suhrkamp, 1974, rassemblés dans Pour une esthétique de la réception, trad. par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, nouv. éd. coll. Tel, 1990. Voir également Wolfgang Iser, Der Akt des Lesens, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1976; L'Acte de lecture: Théorie de l'effet esthétique, trad. par Évelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985.

(17) Umberto Eco, Lector in fabula, Milan, Bompiani, 1979, trad. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985; nouv. éd., Paris, LGF, coll. Biblio essais, 1993; I Limiti dell' interpretazione, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani Sonzogno, Etas S.p.A, 1990, Les Limites de l'interprétation, trad. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 1990, nouv. éd., Paris, LGF, coll. Biblio essais, 1994.

(18) Gérard Genette, Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982; nouv. éd., coll. Points Essais, 1992.

(19) Jean-Claude Passeron. Le plus ingenument populaire des actes culturels. Figures et contestations de la culture, in Le Raisonnement sociologique, Paris, Nathan, 1991.

(20) Voir Pierre-Marc de Biasi, La Génétique des textes, Paris, Nathan, 2000, coll. Littérature.

(٢١) لنتذكر مثلا قرارات الاتهام بحق بودلير أو فلوبير خلال المحاكمة التي أجريت في أعقاب نشر كتابي: «أزهار الشر» و«السيدة بوفاري». انظر:

Yvan Leclerc. Crimes écrits. La littérature en procès au XIXe siècle, Paris, Plon, 1991.

(٢٢) هانس روبرت جوس، مرجع سبق ذكره، ص ٥٨

(23) Albert Thibaudet. Physiologie de la critique, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1930, nouv. éd., Paris, Nizet, 1973.

(٢٤) في الجدل الذي دار بينهما في منتصف الستينيات لم يستخدم ميشال بيكار ولا رولان بارت ولا سيرج دوبروفسكي سوى مصطلح «نقد» و«نقد جديد». وبعد عشرين عاما استعمل بيكار مصطلح «قراءة». انظر:

R. Picard, Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture?, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965; R. Barthes, Critique et vérité, Paris, Seuil, 1966, S. Doubrovsky, Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité, Paris, Mercure de France, 1966. Michel Picard (dir.) La Lecture littéraire [Actes du colloque de Reims, 1984], Paris, Clancier-Guenaud, 1987.

(25) Avant-propos in Maurice Laugaa, Lectures de Madame de Lafayette, Paris, Armand Colin, 1971, p. 2

(26) C'est d'ailleurs dans la même collection qu'Anne Rouxel a publié en 1987 Enseigner la lecture littéraire

(27) Michèle Touret, Lectures de Beckett, Rennes, PUR, 1998

(28) Paul Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Les Mots et les associations d'idées, Paris, Société du Nouveau Littré Le Robert, 1953, nouv. éd., 1978.

(٢٩) القراءة: ١) الوجه المادي لفعل قرأ، ٢) الاطلاع على مضمون نص مكتوب (ليتريه) ثم هذا المكتوب نفسه. ٣) المعرفة المتحصلة من القراءة. ٤) معرفة القراءة، فن القراءة. ٥) فعل رفع الصوت عند القراءة. ٦) قراءة وثيقة رسمية أمام هيئة في حالة مداولة. ٧) النصوص التي يقرأها شخص واحد في احتفال ديني. ٨) المحلة الأولى من إعادة الصوت المسجل.

(30) Voir à ce propos Hans Robert Curtius, Le symbolisme du livre, in Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter [Bonn, 1948], La Littérature européenne et le Moyen Âge latin, traduit par Jean Bréjoux, Préface par Alain Michel, Paris, PUF, 1956; nouv. éd., Paris, Presses-Pocket, 1991, p. 471-542, Hans Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt [La Lisibilité du monde], Francfort-sur-le-Main, Suhrkampf, 1981; Alberto Manguel, Métaphores de la lecture ... in A History of

Reading, Toronto, Knopf Canada, Londres, Harper Collins, New York, Viking, 1996, Une histoire de la lecture, essai traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Aix-en-Provence, Actes Sud, 1998, p. 199-210.

(٣١) انظر كورتيوس، مرجع سبق ذكره، ص٥٠٣ - ٥٠٤.

(32) Platon, La République, [II, 39], c-d, in Œuvres complètes, traduction nouvelle et notes par Léon Robin, avec la collaboration de M. J. Moreau, Paris, Gallimard, 1950, coll La Pléiade, p. 942.

(33) Johann Joachim Winckelmann, Versuch einer Allegorie, [Recherche d'une allégorie",1766], cité par H.-R. Curtius, La Littérature européenne au Moyen Âge, op. cit., p. 330-331.

(34) Alliance ou mieux encore Pacte traduirait plus clairement le terme de Testament. Voir Jean-Marc Babut, Lire la Bible en traduction, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997, 167p

(35) Philon, Legum allegoriae [Commentaire allégorique des saintes lois] édition et traduction par Claude Mondésert, Paris, Les Éditions du Cerf 1962, coll Les Œuvres de Philon d'Alexandrie

(36) René Descartes, Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, Première partie, [1637] chronologie et préface par Geneviève Rodis-Lewis, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 35 et sq.

(37) Voir Christine Montalbetti, Le Voyage, le monde et la bibliothèque, Paris, PUF, 1997, coll. Écriture

(٣٨) ديكارت، مرجع سبق ذكره، ص ٣٦

(39) Descartes, Lettre à celui qui a traduit ce livre laquelle peut servir de préface in Les Principes de la philosophie, Première partie, traduction française de Picot et approuvée par l'auteur [1647], éd. avec introduction et appréciations philosophiques par H. Joly, Paris, Delalain frères, 1885, p. 6-7

(٤٠) انظر شارتيه وهبرار، مرجع سبق ذكره.

(41) Alberto Manguel Le fou des livres in Une histoire de la lecture, op. cit., p. 343-360 rappelle d'ailleurs que dans la Nef des fous de Sebastian Brandt [Strasbourg, 1494] le frontispice de Durer était consacré au Buchernarr (le fou des livres)

(٤٢) انظر شارتيه وهبرار، مرجع سبق ذكره.

(٤٣) ديكارت، مرجع سبق ذكره، ص ٣٦ - ٣٧.

(44) [Baruch Spinoza], Tractatus theologico-politicus [Hambourg, 1670], Traité théologico-politique, contenant quelques dissertations où l'on fait voir que la liberté de philosopher non Seulement peut être accordée sans danger pour la piété et la paix de l'Etat, mais même qu'on ne peut la détruire sans detruire en même temps la paix de l'Etat et la piété elle-même. Présentation, traduction et notes par Charles Appuhn, Paris Garnier Frères, Garnier-Flammarion, 1965, nouv. éd. 1998 chap. 7, De l'interprétation de l'écriture., p. 153-157.

(٤٥) سبينوزا، المرجع السابق، الفصل الخامس، ص ١١٢.

(٤٦) سبينوزا، مرجع سبق ذكره، الفصل السابع، ص ١٥١. ويتساءل مع شارل أبون عن الطابع السياسي الذي ينسبه سبينوزا إلى التحولات.

(٤٧) نقله كورتيوس، مرجع سبق ذكره، ص ٢٥٥. ويشير كورتيوس قبل صفحتين من ذلك إلى أن التعليق الذي كتبه النحوي سرفيوس (القرن الرابع بعد الميلاد) على الانيادة، طرح مبدأ للتفسير: ١) حياة الكاتب، ٢) عنوان الكتاب، ٣) النوع الشعري، ٤) مقصد الكاتب، ٥) عدد الكتب، ٦) ترتيب الكتب ٧) التفسير بالمعنى الحقيقي.

(48) Michel Butor, Répertoire, 1948-1959, Études et conférences, Paris, Minuit, 1960, Repertoire 2, 1959-1963, Études et conférences, Paris, Minuit, 1964, Répertoire 3, Paris, Minuit 1968; Répertoire 4, Paris, Minuit, 1974; Répertoire 5, Paris, Minuit, 1982

(49) Michel Butor, Essais sur les Essais, Paris, Gallimard, 1988.

(50) Michel Butor, Essais sur les modernes, Paris, Gallimard, 1992.

(51) Michel Butor, Improvisations sur Balzac, t. I- Le Marchand et le Génie. Paris, Editions de la Différence, 1998, t. 2, Paris à vol d'archange, t.3 Scènes de la vie féminine

(52) Émile Faguet, L'Art de lire, Paris, Hachette, 1911, nouv. éd., Paris, Armand Colin, coll. L'Ancien et le nouveau, 1992.

(53) Alain, Propos de littérature, Paris, Hartmann, 1934, p. 111.

(٥٤) ألبير تيبوديه، مرجع سبق ذكره، ص ١٦٠.

(55) Voltaire, Lettres philosophiques [1734], Sur les pensées de M. Pascal, xxv [éd. de 1748, Dresde, George Conrad Walter, Mélanges de littérature et de philosophie, vol. 2], in Mélanges, texte établi et annoté par Jacques Van den Heuvel, préface d'Emmanuel Berl, Paris, Gallimard, 1965, coll. La Pléiade, p. 1400.

(56) Voir Francis Marcoin, Qualités de lecteurs, lecteurs de qualité in Martine Poulain (dir.), Lire en France aujourd'hui, Paris, Le Cercle de la librairie, 1993, p. 31-45

(٥٧) كانت قراءة مونتاني، مثل قراءة ديكارت، ممرا إلزاميا لكتب المختارات المدرسية ومنذ لاغارد وميشار (١٩٤٨ - ١٩٦٥) صارت النصوص المختارة منه حول هذا الموضوع محصورة بمنتقيات من الفصل الثالث من الكتاب الثالث.

(58) Montaigne, «Des livres», Essais, Livre II, chap. 10, publiés d'après l'édition de 1588 avec les variantes de 1595 et une notice, des notes un glossaire et un index par H. Motheaux et D. Jouaust, Paris, Librairie des Bibliophiles, Flammarion successeurs, s. d. [1895], 7 vol., t. 3, p. 117-118 et 120-121. On a systématiquement pris la version de l'édition de 1595 et, comme pour toutes les autres citations de ce chapitre, respecté la grammaire et modernisé l'orthographe.

(٥٩) مونتاني، المرجع السابق، الكتاب الثاني، الفصل العاشر، ص ١٢١ - ١٢٢.

(٦٠) المرجع السابق، ص ١٢٢.

(٦١) المرجع السابق، ص ١٢١ - ١٢٨.

(٦٢) «ميلي الأول إلى الكتب جاءني من لذة قراءة حكايات كتاب «التحول» لاوفيد. لأنني، حين كنت في السابعة أو الثامنة من العمر، كنت أستغني عن كل لذة رغبة بقراءة هذه الحكايات، خصوصا أن هذه اللغة كانت لغتي الأم [يروي مونتاني أن والده فرض اللغة اللاتينية كلغة وحيدة للتخاطب في المنزل]. وأن هذا الكتاب كان أسهل كتاب أعرفه، والأنسب لضعف سني من جهة مادته أما كتب لانسلو دولاك، وامادیس، وهيون دوبوردو، وسائر هذا الخليط من الكتب التي يتسلى بها الأولاد فلم أعرف اسمها ولا رأيت شكلها لشدة انضباطي». وكان مونتاني أكد ميوله في مطلع الفصل «التاريخ طريدتي بين الكتب، والشعر هو أكثر ما أميل إليه». مونتاني، المرجع السابق، ص ٧١ و٢١.

(٦٣) مونتاني، المرجع السابق، الكتاب الثاني، الفصل العاشر، ص ١٢٦.

(٦٤) لم يكن مونتاني يعرف اليونانية. وتعود ترجمة كتاب «حياة المشاهير» التي قام بها أميو (١٥١٣-١٥٩٣) الى سنة ١٥٥٨، وترجمة «الآثار الأخلاقية» الى سنة ١٥٧٢.

(65) Publiées pour la première fois en 1524 et 1528, les Mémoires posthumes de Commynes (1447-1511) ont connu une édition critique en 1551.

(٦٦) ظهرت «مذكرات غيوم ومارتين دوبليه، أخوي الكاردينال جان دوبليه وعمي الشاعر جواشيم دوبليه» عام ١٥٦٩

(٦٧) مونتاني، مرجع سبق ذكره، الكتاب الثالث، الفصل الثالث، المجلد الخامس، ص ٢٢٨.

(68) Virginia Woolf (1882-1941), A Room of One's Own, Londres- New York, Hogarth Press-Harcourt Brace, 1929; Une chambre à soi, trad par Clara Malraux [1977], Paris, UGE, coll

(٦٩) مونتاني، مرجع سبق ذكره، ص ٢٣.

(70) Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature?, [Les Temps modernes, 1947] in Situations II, Paris, Gallimard, 1948; nouv. éd., 1992, coll. Folio essais , p. 35-36

(٧١) هذا أحد حقوق القارئ التي يؤكدها دانيال بناك في كتابه

Comme un roman, Paris, Gallimard, 1992

(٧٢) مونتاني، مرجع سبق ذكره، الكتاب الثالث، الفصل الثاني عشر، المجلد السادس، ص ٢٩٩.

(73) Voltaire, lettre au comte de Tressan, 21 août 1746, in Correspondance, vol. 2, janvier 1734-décembre 1748, texte établi et annoté par Theodore Besterman, Paris, Gallimard, 1965, coll. La Pléiade , p.989.

(٧٤) «أما عن تفسير الرسالة فقد شرحت الأمر في مكان آخر، ولن أتوقف عليه طويلا. ليس هناك معنى حقيقي للنص، ولا سلطة للكاتب مهما أراد أن يقول. فقد كتب ما كتب، فمتى نشر النص يصبح كالآلة التي يمكن لكل فرد أن يستخدمها كما يريد وبحسب إمكاناته؛ وليس هناك ما يؤكد أن الصانع يحسن استخدامها أفضل من سواه. فضلا عن ذلك، لو عرف فعلا ما أراد صنعه لتشوشت هذه المعرفة إدراكه لما صنع». انظر:

Paul Valéry, Au sujet du Cimetière marin , NRF, n° 234, mars 1933, p. 399-411, in Œuvres, t.1, Introduction bibliographique par Agathe Rouart -Valéry, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957, coll. La Pléiade, p. 1496-1507, p.1506-1507

(٧٥) مونتاني، مرجع سبق ذكره، الكتاب الأول، الفصل الرابع والعشرين، المجلد الأول، ص ١٨١و١٨٢.

(76) Voir Jacques Dubois, Le Roman policier ou la modernité, Paris, Nathan, 1996, coll. Le texte à l'œuvre

(٧٧) هذا ما صار عليه الاسم القديم «قطة وصل هاشيت». المتحدر بدوره من المبيع الجوال، ومن مكتبات محطات القطار التي انشأتها دار هاشيت منذ عهد الإمبراطورية الثانية. انظر:

Jean-Yves Mollier, Louis Hachette (1800-1864), le fondateur d'un empire, Paris, Fayard, 1999.

(78) Umberto Eco, Il Nome della rosa, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, 1980; Le Nom de la rose, trad. par Jean-Noël Schifano, Grasset & Fasquelle, 1980, nouv. éd., Paris, Le livre de poche, 1982.

(٧٩) أمبرتو إيكو، مرجع سبق ذكره، ص ٢٣٥.

(80) Voir Boileau-Narcejac, Le Roman policier, Paris, Payot, 1964, coll Science de l'homme

(81) Rapports inaugurés par Freud lui-même à partir de Gradiva [1903] de Wilhelm Jensen (1837-1911). Il ne s'agit pas d'un roman policier, mais la dimension d'enquête et de révélation est essentielle dans ce récit Sigmund Freud, Der Wahn und die Traüme in W. Jensens Gradiva, Vienne et Leipzig, Deuticke, 1907; Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen, précédé de Gradiva, fantaisie pompéienne, trad. par Paule Arhex, Rose-Marie Zeitlin et Jean Bellemin- Noel, Préface de J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, Folio Essais, 296p

(82) Jacques Lacan, Séminaire sur La Lettre volée, in Ecrits, Paris, Seuil, 1966, nouv. éd., 1971, Écrits I, coll Points, p. 19-75.

(83) Pierre Bayard. Qui a tué Roger Ackroyd?, Paris, Minuit, 1998.

(84) Sigmund Freud. Die Traumdeutung, Leipzig et Vienne, Deuticke, 1900, L'Interprétation du rêve, traduction par Ignace Meyerson, révisée par Denise Berger. Paris, PUF 1987.

(85) Sigmund Freud. Der Witz und seine Beziehung Zum Unbewussten, Leipzig et Vienne. Deuticke, 1905, Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient, traduction par Denis Messier, préface par Jean-Claude Lavie, Paris. Gallimard, 1998, coll. Folio Essais

(86) Shakespeare, Macbeth. Acte IV, sc. I, traduction par Maurice Maeterlinck, in Œuvres complètes, t. 2, Comédies II, tragédies, présentation par Henri Fluchères, Paris, Gallimard 1959, coll. La Pléiade, p. 990

(87) Voir Clément Rosset, Le Réel et son double, Essai sur l'illusion, Paris, Gallimard, 1976, p. 39-40

(٨٨) وحدانية المعنى هذه هي ما يعارضه بيار بايار، انطلاقا من النص نفسه، ليس صحيحا القول بعد قراءة أغاثا كريستي، ان راوي مقتل روجيه أكرويد هو الكاتب بالضرورة كما يبين هركول بوارو تحت تأثير هذيان التفسير والاندفاع اللا إرادي القاتل الذي يراقبه.

(89) Edgar Allan Poe. The Philosophy of Composition, The Grahams Magazine, avril 1846, Traduit par Baudelaire La Genèse d'un poème. La Revue française, 20 avril 1859. Poe. Œuvres en prose, trad. par Charles Baudelaire, édition établie et annotée par Y.-G. Le Dantec, Paris. Gallimard, 1951, coll. La Pléiade, p. 979-997, p. 984-985.

(٩٠) كان إدغار بو موضوعا لإحدى أولى «تطبيقات» علم النفس التحليلي على الأدب في الثلاثينيات من القرن العشرين على يد ماري بونابرت، وما زال عملها الضخم إلى اليوم رغم ما تتعرض له من نقد لسذاجته، يمثل مرحلة مهمة من تطور النقد الأدبي. انظر

Edgar Poe, études psychanalytiques, Paris, Denoël et Steele, 1933,2 vol.

(91) Jean Bellemin-Noel, Vers l'inconscient du texte, Paris, PUF, 1979, nouv. éd., 1997, coll. Quadriges

(92) Umberto Eco, Lector in fabula, op. cit., p. 284-285. Eco fait ici allusion au roman de Laurence Sterne (1713-1768), The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman [Londres, 1759-1767, trad par Frénais, York et Paris, 1776-1785], Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme, trad. par Charles Mauron, Paris, Robert Laffont 1946, nouv. éd., Préface, bibliographie, chronologie et notes de Serge Soupel, Paris, Garnier-Flammarion, 1982.

(93) Selon le titre donné traditionnellement en France. Henry James, The Figure in the Carpet. Le Motif dans le tapis, trad. par Elodie Vialleton, Lecture de Jacques Leenhardt, Arles, Actes Sud, 1997.

(٩٤) هنري جيمس، المرجع السابق، ص ٢٢ ـ ٢٣.

(٩٥) هنري جيمس، المرجع السابق، ص ٣٤ ـ ٣٥.

(٩٦) هنري جيمس، المرجع السابق، ص ٤٧

(٩٧) هنري جيمس، المرجع السابق، ص ٥٣

(٩٨) خصوصا ولفعائع ايزر الذي يشدد (في مرجع سبق ذكره، ص ٢٦ ـ ٣٢) على ظهور المعنى كأثر مقابل للتفسير.

(٩٩) انظر حالك لبيارد، في هنري جيمس، مرجع سبق ذكره، ص ٨٢ - ٨٨.

(100) Edgar A. Poe, The Purloined Letter, in The Chambers Journal, novembre La Lettre volée, Facultés divinatoires d'Auguste Dupin, traduction par Charles Baudelaire, in Le Pays, 7, 8, 12 et 14 mars 1855, Poe, Œuvres en prose, op. cit., p. 45-64.

(١٠١) هنري جيمس، مرجع سبق ذكره، ص ٢٣.

(102) Augustin Gazier, Traité d'explication française, ou méthode pour expliquer littéralement les auteurs français, Paris, Belin, 1888, p. 1. Cité par Martine Jey, La Littérature au lycée. Invention d'une discipline (1880-1925), Université de Metz, Recherches textuelles, n° 3, p. 87.

(103) Ernest Legouvé, La Lecture en action, Paris, J. Hetzel et c.e, s. d. [1881], p. 85-86. Sur Legouvé, membre de l'Académie française et auteur avec Scribe d'Adrienne Lecouvreur (1849), voir Anne-Marie Chartier et Jean Hébrard, Discours sur la lecture, op. cit.

(104) Cité par Hélène Merlin, Public et littérature en France au XVIIe siècle, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 174.

(١٠٥) إميل فاغيه، مرجع سبق ذكره، ص ٥١.

(١٠٦) يمكن أن يكون أيضا الذا اختار الإيقاع الشهيرة (وهي الثيم عند فلوبير، وذلك حين يحل الشعور مكان المكتوب؟ لانقاط قاتلة ضعف هذا الأسلوب ان يكشف في كل الجمل كلمات تحتاج إلى تعديل وتباعا فيبقى إزالته. والحق هو عمل مثير وطويل ومهين كثيرا في العمق. هناك تصيبك الإعانات الداخلية الصغيرة. خرات لروايته أمس صحصحاني العشرين الأخيرة. فسرنا مع ذلك ساقرا له الأسعد القادم كل ما عندي". نذكر أن الكاتب لويس كوليه (١٨١٠ - ١٨٧٦) هو كفلوبير، من أبناء مدينة روان، ويعد من أقرب أصدقائه. انظر Flaubert, lettre à Louise Colet du 26 juillet 1852, in Correspondance, éditée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, t. 2, juin 1852-décembre 1858, 1980, p. 139.

(107) Henri Meschonnic, Critique du rythme, Anthropologie historique du langage, Lagrasse, Verdier, 1982.

(108) Stéphane Mallarmé, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard [Cosmopolis, mai 1897] in Œuvres complètes, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 457-477.

(109) Michel Butor, Mobile. Esquisse pour une représentation des États-Unis, Paris, Gallimard, 1962; Description de San Marco, Paris, Gallimard, 1963; Gyroscope, Paris, Gallimard, 1996.

(110) Paul Valéry, Pièces sur l'art, Paris, Gallimard, 1934, p. 18-19.

(111) Voir Sylvère Monod, Dickens romancier. Étude sur la création littéraire dans les romans de Charles Dickens, Paris, Hachette, 1953.

(112) Voir Marc Soriano, Les Contes de Perrault. Culture savante et culture populaire, Paris, Gallimard, 1968; nouv. éd., 1977, coll. Tel.

(113) Voir Bernadette Bricout, Le Savoir et la saveur. Henri Pourrat et le Trésor des contes, Paris, Gallimard, 1992.

(114) Voir Laura Bohannan, Shakespeare dans la brousse et Jean Verrier, Un Hamlet africain... in Pierre Bayard et Jean Bellemin-Noël (dir.), Le Conflit d'interprétations, in Revue des Sciences humaines, n° 240, p. 161-172 et 173-178.

(115) Voir Veronika Görög-Karady (dir.), D'un conte à l'autre. La variabilité dans la littérature orale, Paris, CNRS, 1990.

(116) Voir Anne Ubersfeld, Le Drame romantique, Paris, Belin, 1993.

(117) Alfred de Musset, Théâtre complet, nouvelle édition de Simon Jeune introduction, chronologie, bibliographie, notes variantes et documents, Paris, Gallimard, 1990, coll. La Pléiade.

(118) Voir Jacqueline de Jomaron (dir.), Le Théâtre en France, Paris, Armand Colin, 1992, nouv. éd., 1993, Paris, LGF, coll. La Pochothèque.

(119) Bertolt Brecht, Kleines Organon für das Theater, [1948], Petit organon pour le théâtre, trad. par Gérard Eudeline et Jean Tailleur Paris, L'Arche, 1963, nouv. éd., 1978, _68, p. 91-92.

(120) Roger Chartier, George Dandin ou le social en représentation, in Annales. Histoire. Sciences sociales, n 2, 1994, p 277-309. De la fête de cour au public citadin, in Culture écrite et société, L'Ordre des livres (XIV-XVIIIe siècles), Paris, Albin Michel, 1996, p 155-199.

(121) Anne Ubersfeld, Lire le théâtre I, Paris, Éditions sociales, 1973; nouv. éd., Paris, Belin, 1996, p. 19; Le texte troué et la scène imaginaire in Lire le théâtre II, Paris, Belin, 1996, p 10-18

(122) Boileau, Art poétique, [1674], III v. 391-400.

(123) Entre autres, Roger Planchon, 1958 au théâtre de la cité de Villeurbanne, Jean-Paul Roussillon 1970 à la Comédie-Française, Roger Planchon, 1987 au Théâtre national populaire

(124) Telle est la conclusion de Paul Bénichou dans Morales du Grand Siecle, Paris, Gallimard, 1948; nouv. éd. 1985 p 317

(١٢٥) كان لاغرانج (١٦٣٩ ـ ١٦٩٢) أحد أفراد فرقة موليير، وقد ترك لنا بيانا بمداخيل الفرقة من عيد الفصح في سنة ١٦٥٩ إلى أول سبتمبر ١٦٨٥. ويشكل هذا البيان وثيقة مهمة عن موليير ومسرحه.

(126) Victor Hugo, Notre-Dame de Paris, 1482 [Paris, Gosselin, 1831], in Notre-Dame de Paris, 1482 et Les Travailleurs de la mer, textes établis presentés et annotés par Jacques Seebacher et Yves Gohin, Paris, Gallimard, 1975, coll. La Pléiade, Livre V, chap. 2, Ceci tuera cela, p 174-188.

(١٢٧) يقدر اليوم أن الكتاب المقدس بكامله قد ترجم إلى ٣٤٩ لغة، وأن العهد الجديد بمفرده قد نقل إلى ٨٤١ لغة، وأن هناك ٩٩٢ لغة تعرف واحدا على الأقل من الكتابين المقدسين». انظر جان لوك ماروت، مرجع سبق ذكره، ص ١٠.

(128) Une des particularités du XIXe siècle est d'abord de posséder l'auteur le plus parodié de tous les temps en la personne de Victor Hugo [...] Les Hures Graves faisaient les beaux soirs du Palais-Royal, Les Buses Graves des Variétés. On pouvait voir aussi Les Burgs infiniment trop Graves, Les Bûches Graves, Les Barbugraves et enfin Les

Hures-Graves, trifouillis en vers... et contre les Burgraves, par MM Dumanoir, Siraudin et Clairville. Humour 1900, Paris, J'ai lu, 1963, Présentation par Jean-Claude Carrière. La parodie, p 97-126, p. 97.

(١٢٩) جيرار جينيت، مرجع سبق ذكره.

(١٣٠) أثبتت التجربة غالبا أن هذه القضايا لا تدفع بالنظرية الأدبية إلى الأمام. ويعود السبب جزئيا إلى أنها تقارن عموما بين كتاب لهم مواقفهم وشهرتهم ودوافعهم المختلفة جدا.

(131) André Bertrand, Le Droit d'auteur et droits voisins, Paris, Masson, 1991, p 134

(١٣٢) المادة الثانية، الفقرة الثالثة من ميثاق برن أشد وضوحا «مع عدم المساس بحقوق المؤلف والنص الأصلي، تعتبر من الأعمال الأصيلة المحمية الترجمات، والاقتباسات، والتنسيق الموسيقي، وسائر التحويلات التي تجري على الأثر الأدبي أو الفني». ذكرها أندريه برتران، المرجع السابق، ص ١٣٤.

(133) Voir Daniel Delas (dir.), Traduire I, Amiens, Encrage-Cergy, CRTH Diffusion Les Belles-Lettres, 2000.

(134) Sur la présence et la résonance de la langue étrangère au cœur même de l'écriture en langue nationale, voir Anne-Marie Lilti, Ecriture poétique et langue étrangère. Contribution à l'histoire de la poésie française, These pour le doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 1999, 2 vol.

(135) Voir Roger Zuber, Les Belles Infidèles et la formation du goût classique, 1968 ; nouv. éd., revue et augmentée, préface d'Emmanuel Bury, Paris, Albin Michel, 1995, coll. L'Évolution de l'humanitep.

حول أصل الاستعارة انظر ميناج (١٦١٣ ـ ١٦٩٢) «عندما ظهرت ترجمة السيد دبلانكور تذمر كثير من الناس من غياب الأمانة للأصل. أما أنا فأطلقت عليها اسم الحسناء الخائنة، وهو الاسم الذي كنت أطلقته في شبابي على إحدى عشيقاتي». انظر:

Menagiana [1715], cité par Michel Ballard, De Cicéron à Benjamin, traducteurs, traductions, réflexions, Lille, PUL, 1992, nouv. Éd., 1995, p. 148.

(١٣٦) نقولا بيرو ديلانكور. انظر روجيه روبير، المرجع السابق. ص ٤٩٧ ـ ٤٩٨.

(١٣٧) أنطوان عودو. انظر ميشال بلاي، مرجع سبق ذكره. ص ٢٥٨.

(١٣٨) بول بسيمون. انظر ميشال بلاي، مرجع سبق ذكره. ص ٣٦٦.

(١٣٩) نقولا رينو. انظر دنيال دولا. مرجع سبق ذكره. ص ٩٧ ـ ١٠٦.

(140) Voir Henri Meschonnic, Pour la Poétique II. Épistémologie de l écriture, poétique de la traduction, Paris, Gallimard, 1973 , nouv. éd , 1980.

(141) Voir Danièle Dubois, Les Robinsonnades au XIXe siècle en France Arras, Artois Presses Université, à paraitre.

(142) Vendredi ou les Limbes du Pacifique. Paris, Minuit, 1969, nouv. éd., Paris, Gallimard, 1972. Vendredi ou la Vie sauvage, d'après Vendredi ou les Limbes du Pacifique, Paris, Flammarion, 1971, nouv. éd. Gallimard, 1977, coll. Folio Junior : nouv. éd. complétée, illustrations de Georges Lemoine, Paris, Gallimard, 1984. A quoi on peut ajouter La fin de Robinson , in Le Coq de Bruyère, Paris, Gallimard, 1978, nouv éd., 1980, coll. Folio , p. 19 25.

(143) Charles Muller et Paul Reboux, À la manière de ... Paris, édition de la Revue des Lettres, 1908, À la manière de ... Et première série, réunies en une édition complète, Paris, Grasset, 1910; À la manière de ...3e série. Paris, Grasset, 1913, nouv. éd , Paris, Grasset, présentation et choix par Olivier Barrot, 1998, 2 vol.

(144) Georges Fourest, Carnaval de chefs-d' œuvre , in La Négresse blonde, Préface de Willy, Paris, A. Messein, 1909. Paris, librairie José Corti, 1948, nouv. éd., Paris, Grasset, 1998, p. 89.

(145) Boby Lapointe, Intégrale. Chansons, poèmes inédits, Préface de Jacques Durand, Pézenas, Domens, 1994, p. 104 106.

(146) Marcel Proust, Pastiches et mélanges, Paris, Gallimard, 1919; nouv. éd., Paris, Gallimard, 1992, coll.L'Imaginaire

(147) Michel Schneider, Voleurs de mots. Essai sur le plagiat. La psychanalyse et la pensée, Paris, Gallimard, 1985, p. 71.

(148) Arthur Rimbaud,Œuvres complètes, Poésie, prose et Correspondance, édition, notes et bibliographie par Pierre Brunel, Paris, LGF 1999, coll. La Pochothèque, p. 159. Ce poème a probablement été composé dans l'été 1870.

(١٤٩) استيفان مالارميه: «النوافذ». نشرت المرة الأولى في مجلة البرناس المعاصر، في ١٢ مايو ١٨٦٦. انظر الآثار الكاملة، مرجع سبق ذكره. ص ٣٢.

(150) [Charles Nodier], Questions de littérature légale... du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres, ouvrage qui peut servir de suite au Dictionnaire des anonymeset à toutes les bibliographies, Paris, Barba, 1812.

(١٥١) عندما أوكل يهوه مهمة للنبي حزقيال سلمه «سفراً ملفوفاً» «مكتوباً فيه من الوجه والظهر»: «فقال لي: يا ابن الإنسان، كل ما أنت واجد. كل هذا السفر واذهب فكلم بيت إسرائيل. ففتحت فمي فأطعمني ذلك السفر. وقال لي: يا ابن الإنسان، أطعم جوفك واملأ أحشاءك من هذا السفر الذي أنا مناولك». فأكلته فصار في فمي كالعسل حلاوة». سفر حزقيال، ٣/١ ـ ٣. [اعتمدت في ترجمة هذا المقطع نسخة الكتاب المقدس التي أصدرتها دار المشرق. بيروت ١٩٨٨. ص ١٧٧٩ ـ المترجم]

(152) Voir Albert Bensoussan, Confessions d'un traître. Essai sur la traduction. Rennes, PUR, 1995. Voir également, dans une perspective psychanalytique et d'anthropologie religieuse, Gerard Haddad, Manger le livre. Rites alimentaires et fonction paternelle, Paris, Grasset & Fasquelle, 1984; nouv. éd., Paris, Hachette Littératures, 1998.

(153) Goethe, Volksbuch , in Schriften zur Literatur, Historisch- kritische Ausgabe, bearbeitet von Horst Nahlem, Berlin [DDR], Akademie Verlag, 1973, t. 3, p. 199-213, p. 213.

(154) Voir Mario Carelli et Walnice Nogueira Galvão, Le Roman bresilien. Une littérature anthropophage au xx siècle, Paris, PUF, 1995, coll. écriture.

(155) Oswaldo de Andrade, Anthropophagies -Mémoires sentimentaux de Janot Miramar ; Séraphin Grand-Pont: Manifeste de la poésie Bois-Brésil; Manifeste et textes anthropophages Ant(h)ologie, Paris, Flammarion, 1982.

(156) Mario de Andrade, Macunaíma 0 heroi sem nenhum carater [São Paulo, 1928], Macunaima le heros sans caractère, rhapsodie trad par Jacques Thériot, éd critique par Pierre Rivas (dir.), Paris Stock-Unesco-ALLCA XX, 1996.

(157) Julien Gracq, En lisant, en écrivant, Paris, José Corti, 1980, p.277-278.

(158) André Gide, De l'influence en littérature [L' Ermitage, mai 1900], Pretextes Paris, Mercure de France, 1903 nouv. éd., Essais critiques, édition présentée et annotée par Pierre Masson, Paris Gallimard, 1999, coll. La Pléiade , p. 406



ببليوجرافيا

Références

AGGARWAL Kusum, Amadou Hampâté Bâ et l'africanisme. De la recherche anthropologique à l'exercice de la fonction auctoriale, Paris, L'Harmattan-Montréal, L'Harmattan inc., 1999,266 p.

ALAIN, Propos de littérature, Paris, Hartmann, 1934, 208 p. ANDRADE Mario de, Macunaíma, 0 heroi sem nenhum carater [São Paulo, 1928], Macunaima, le héros sans caractère, Rhapsodie, trad. par Jacques Thériot, éd critique par Pierre Rivas (dir.), Paris, Stock-Unesco-ALLCA XX, 1996. 346 p.

ANDRADE Oswaldo de, Anthropophagies -Mémoires sentimentaux de Janot Miramar; Séraphin Grand-Pont; Manifeste de la poésie Bois-Brésil, Manifeste et textes anthropophages, Ant(h)ologie, trad. par Jacques Thériot, Paris, Flammarion, 1982, 307 p

AREND Elisabeth, "Bibliothèque", Geistiger Raum eines Jahr- hunderts, Hundert Jahre französischer Literaturgeschichte im Spiegel gleichzeitiger Bibliographien, Zeitschriften und Anthologien (1685-1789), Bonn, Romanistischer Verlag, 1987, 353p

ASSOULINE Pierre, Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française, Paris, Balland, 1984; nouv. éd., Paris, Seuil, 1985, coll. Points, 535 p

AUSTIN Lloyd James, L'Univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolique, Paris, Mercure de France, 1956, 355p.

B Â Amadou Hampâté, Kaidara. Récit initiatique peul, rapporté par Amadou Hampâté Bâ, édité par Amadou Hampâté Bâ et Lilyan Kesteloot, Paris, Julliard, coll. "Classiques africains, 1968, 183 p.

B Â Amadou Hampâté Kaidara, illustrations de F. Hanes Dakar, Nouvelles éditions Africaines 1978,96 p.

B Â Amadou Hampâté, L' Étrange Destin de Wangrin ou Les Roueries d'un interprète africain, Paris, UGE, 1973, nouv. éd., coll 10/18, 1992, 459 p.

BABUT Jean-Marc, Lire la Bible en traduction, Paris, Les Éditions du Cerf 1997, 167 p.

BACHELARD Gaston, L'intuition de l'instant [1932], suivi de "Introduction à la poétique de Bachelard" par Jean Lescure, Paris, Gonthier, 1966, 154 p.

BALDENSPERGER Fernand, La Littérature, création, succès, durée Paris, Flammarion 1913, 331 p.

BALLARD Michel, De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions, Lille, PUL, 1992 nouv. éd., 1995, 301 p.

BALZAC Honoré de, Illusions perdues [1837, 1839, 1843], édition établie par Philippe Berthier, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, 665 p.

BALZAC Honoré de, La Comédie humaine, préface de Pierre-Georges Castex, présentation et notes de Pierre Citron, Paris, Seuil, 1965, vol. 1, 607 p.

BALZAC Honoré de, La Comédie humaine, vol. I, Études de mœurs Scènes de la vie privée, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1976, cxxv-1574 p.

BARBER Benjamin R., L'Excellence et l'égalité. De l'éducation en Amérique, traduit par Vincent Michelot et François Weil, Paris, Belin, 1993, 318 p. [1re édition: New York, Random House, 1992]

BARRÉS Maurice, Le Roman de l'énergie nationale, 1. Les Déracinés, Paris, Fasquelle, 1897, 493 p.

BARRÉS Maurice, Scènes et doctrines du nationalisme, Paris, Juven, 1902, 518 p.

BARTHES Roland, "Texte (théorie du)", [1973], in Encyclopedia Universalis, Paris Encyclopedia Universalis éd., 1968-1975, nouv. éd. 1989, t. 22, p. 370-374.

BARTHES Roland, "Histoire ou littérature?", [Annales, n. 3, mai-juin 1960], in Sur Racine, Paris, Seuil, 1963, 167 p., p. 147-167.

BARTHES Roland, Critique et vérité, Paris, Seuil, 1966, 80 p.

BARTHES Roland, Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue. Paris, Seuil 1984, 412p.

BARTHES Roland, Le Degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1953; nouv. éd., suivi de Éléments de sémiologie [1964], Paris, Gonthier, 1969; nouv. éd. suivi de Nouveaux Essais critiques, Paris, Seuil, 1972, 187 p.

BARTHES Roland, Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980, Paris Seuil, 1981, 349 p.

BARTHES Roland, Mythologies [1957], Paris, Seuil, 1957, nouv. éd., coll "Points, 1970, 252 p".

BARTHES, Roland, Essais critiques, Paris, Seuil, 1964,278 p.

BAUDELAIRE Charles, Les Fleurs du mal. Les Épaves, Bribes, Poèmes divers, Amoenitates belgicae, introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam, Paris, Garnier, 1959, xxx-491 p.

BAUDELAIRE Charles, Écrits sur l'art. Texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, Paris, LGF, 1992, coll. "Classiques de poche", nouv. éd., 1999, 605 p.

BAUDELAIRE Charles, œuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1975, t.1, LVII-1604p. et t.2, xIII-1691p.

BAUDELAIRE Charles, Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris) [1869], édition présentée, établie et annotée par Robert Kopp, Paris, Gallimard, 1973, coll. Poésie, 255 p.

BAYARD Pierre et BELLEMIN-NOEL Jean (dir.), Le Conflit d'interprétation, in Revue des Sciences humaines, n° 240, Lille, PUL, 1995, 191 p.

BAYARD Pierre, Qui a tué Roger Ackroyd?, Paris, Minuit, 1998, 171 p.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de, COUTY Daniel et REY Alain, (dir.), Dictionnaire des littératures de langue française, Paris, Bordas, 3 vol., 1984.

BELLEMIN-NOEL Jean, Vers l'inconscient du texte, Paris, PUF, 1979, nouv. éd., coll. Quadrige, 1996, lx-276 p.

BELLENGER Yvonne, Du Bellay, ses "Regrets" qu'il fit dans Rome, Paris, Nizet, 1975, 477 p.

BÉNICHOU Paul, Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne, Paris, José Corti, 1973, nouv. éd., Paris, Gallimard, 1996, 492 p.

BÉNICHOU Paul, Morales du Grand Siècle, Paris, Gallimard, 1948, nouv. éd., coll. Idées, 1985, 383 p.

BENSIMON Paul, "Retraduire" in Palimpseste, n°4, Paris, Sorbonne-Nouvelle, 3e me trimestre 1990, p. IX-XIII.

BENSOUSSAN Albert, Confessions d'un traître. Essai sur la traduction, Rennes, PUR, 1995, 130 p.

BERGSON Henri, La Pensée et le Mouvant [1934], in Œuvres, édition du Centenaire, textes annotés par André Robinet, introduction par Henri Gouhier, Paris, PUF, 1959, xxx- 1602 p.

BERGSON Henri, Les Deux Sources de la morale et de la religion [1932], Paris, PUF, coll. "Quadrige", 1982, 341p.

BERTRAND André, Le Droit d'auteur et droits voisins, Paris, Masson, 1991, 796 p.

BESSIERE Jean, La Littérature et sa rhétorique. La banalité dans le littéraire au xx e siècle, Paris, PUF, coll. L'Interrogation philosophique, 1999, 240 p.

BEUGNOT Bernard, Mémoire du texte. Essais de poétique classique, Paris, Champion, 1994, 428 p.

BIASI Pierre-Marc de, La Génétique des textes, Paris, Nathan, coll. "128 Littérature", 2000, 128 p.

Bible (La), Version complète d'après les textes originaux des moines de Maredsous, Braine-le-Comte, Éditions de Maredsous-Zech et Fils, 1952, xxxix-1408 p.; TOB Traduction œcuménique de la Bible, Paris, LGF, 1984, 3 vol.

Bibliothèque de campagne ou amusements de l'esprit, La Haye, Jean Neaulme, 1735-1752, 12 vol. in-12.

Bibliothèque universelle des Romans, ouvrage périodique, dans lequel on donne l'analyse raisonnée des Romans anciens & modernes, Français, ou traduits dans notre langue; avec des Anecdotes & des Notices historiques & critiques concernant les Auteurs ou leurs Ouvrages, ainsi que les mœurs, les usages du temps, les circonstances particulières & relatives, & les personnages connus, déguisés ou emblématiques. Juillet 1775. Premier volume. A Paris, au bureau, rue du Four S. Honoré près S. Eustache, pour Paris, Au bureau & chez Lacombe, Libraire, rue de Tournon, près le Luxembourg pour la Province. Avec Approbation & Privilège du Roi. 224 vol. in-12, juillet 1775-juin 1789.

BLUMENBERG Hans, Die Lesbarkeit der Welt [La Lisibilité du monde], Francfort-sur-le-Main, Suhrkampf, 1981, 415 p.

BOILEAU Nicolas, Œuvres complètes, Introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1966, XLII-1315 p.

BOILEAU, Œuvres complètes, Introduction par Antoine Adam, textes établis et annotés par Françoise Escal, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1966, XLII-1315 p.

BOILEAU-NARCEJAC, Le Roman policier, Paris, Payot, coll. "Science de l'homme", 1964, 235 p.

BOISSINOT Alain, Littérature et histoire, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998, 174 p.

BOLLACK Jean, La Grèce de personne. Les Mots sous le mythe, Paris, Seuil, 1997, 488 p.

BONAPARTE, Marie, Edgar Poe, études psychanalytiques, Paris, Denoël et Steele, 1933, 2 vol., lx-922 p.

BONNEFIS Philippe et BUISINE Alain (dir.), La Chose capitale. Essais sur les noms de Barbey, Barthes, Bloy, Borel, Huysmans, Maupassant, Paulhan, Lille, PUL, 1981, 249p.

BOTTÉRO Jean, Naissance de Dieu. La Bible et l' historien, Paris, Gallimard, 1986, nouv. éd., coll. "Folio Histoire", 1992, 335p.

BOUILLANE DE LACOSTE Henry de, Rimbaud et le problème des "Illuminations", Paris, Mercure de France, 1949, 271 p.

BOURDIEU Pierre, Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois Études d'ethnologie kabyle, Genève, Droz, 1972; nouv. éd., Paris, Seuil, coll. "Points Essais", 2000, 429p.

BOURDIEU Pierre, Les Règles de l' art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris, Seuil, 1992; nouv. éd. revue et corrigée, coll. "Points Essais", 1998, 567 p.

BOURDIEU Pierre, Méditations pascaliennes, Paris, Seuil, 1997, 322p.

BOUSQUET Joë, Lettres à Poisson d'Or, Préface de Jean Paulhan, Paris, Gallimard, 1967; nouv. éd., coll. "L'Imaginaire", 1988, 230 p.

BRECHT Bertolt, Kleines Organonfür das Theater [1948], Petit organon pour le théâtre, trad. par Gérard Eudeline et Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1963; nouv. éd., 1978, 116p.

BRETON André, Arcane 17, enté d'Ajours, suivi de André Breton ou la transparence par Michel Beaujour, Paris, UGE, coll. "10-18", 1965, 185 p.

BRETON André, Manifeste du surréalisme, Paris, Kra, 1924; nouv. éd., Manifestes du surréalisme Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1971, 188 p.

BRETON André, Nadja [1928], Paris, LGF, 1964, 188 p.

BRETON André, Signe ascendant suivi de Fata Morgana, Les États généraux, Des Épingles tremblantes, Xenophiles, Ode à Charles Fourier, Constellations, Le La, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1968, 191 p.

BRICOUT Bernadette, Le Savoir et la saveur. Henri Pourrat et le "Trésor des contes", Paris, Gallimard, 1992.

BROCH Hermann, Création littéraire et connaissance, essais, édition et introduction de Hannah Arendt, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1966, 381 p. [1re édition, Zurich, Rhein-Verlag, 1955]

BRUNEL Pierre, Une Saison en enfer, édition critique, Paris, José Corti, 1987, 358 p.

BRUNO G., Le Tour de la France par deux enfants. Devoir et Patrie. Livre de lecture courante avec 212 gravures instructives pour les leçons de choses et 19 cartes géographiques. Cours moyen [1877-1905], Paris, Belin, 1974, 322p.

BUTLEN Max, COUET Madeleine, DESAILLY Lucie, Savoir lire avec les bibliothèques centres documentaires. Préface de Jean Hébrard, Créteil, CRDP, coll. "Argos", 1996, 290p.

BUTOR Michel, Essais sur les Essais, Paris, Gallimard, 1988, 216p.

BUTOR Michel, Gyroscope, Paris, Gallimard, 1996, 200 p.

BUTOR Michel, Description de San Marco, Paris, Gallimard, 1963, 111 p.

BUTOR Michel, Essais sur les modernes, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1992, 376 p.

BUTOR Michel, Improvisations sur Balzac, t.1 : Le Marchand et le Génie, Paris, Éditions de la Différence, 1998, 468 p. ; t. 2, Paris à vol d'archange, 1998, 328 p ; t.3, Scènes de la vie féminine, 1998, 256 p.

BUTOR Michel, Mobile, esquisse pour une représentation des États-Unis, Paris, Gallimard, 1962, 333 p.

BUTOR Michel, Répertoire. 1948-1959. Études et conférences, Paris, Minuit, 1960, 277 p. ; Répertoire 2, 1959-1963. Études et conférences, Paris, Minuit, 1964, 304 p. ; Répertoire 3, Paris, Minuit, 1968, 408 p ; Répertoire 4, Paris, Minuit, 1974, 447 p ; Répertoire 5, Paris, Minuit, 1982, 331 p.

CABAU Jacques, La Prairie perdue. Histoire du roman américain, Paris, Seuil, 1966, 354 p.

CAMUS Michel (dir.) Sade, in Obliques, n° 12-13, 2e trimestre 1977, 352p

CARADEC François, Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1975, 381 p.

CARELLI Mario et NOGUEIRA GALVÃO Walnice, Le Roman brésilien. Une littérature anthropophage au xx siècle, Paris, PUF, coll. "écriture", 1995, 168 p.

CARLYLE Thomas, On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History [Londres, Chapman and Hall, 1841], Londres, Oxford University Press, coll. "The World's Classics", 1965, 320 p.

CARON Philippe, Aux origines de la notion contemporaine de "Littérature", Le Lexique et la configuration idéologique des grands secteurs du savoir profane en langue française de 1680 à 1760, thèse pour le doctorat, Université de Nancy 2, 1987, 2 vol.

CARRIÈRE Jean-Claude, Humour 1900, présentation par Jean-Claude Carrière, Paris, J'ai lu, 1963, 507 p.

CARROUGES Michel, André Breton et les données fondamentales du Surréalisme, Paris, Gallimard, 1950, nouv. éd., coll. "Idées", 1967, 378 p.

CELLIER Léon, L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques, Paris, SEDES, 1971, 371 p.

CELLIER Léon, Parcours initiatiques, Introduction de Ross Chambers, Neuchâtel, La Baconnière-Grenoble, PUG, 1977, 312 p.

CERQUIGLINI Jacqueline "Quand la voix s'est tue; la mise en recueil de la poésie lyrique aux XIVe et xve siècles" in Gisela Smolk-Koerdt, Peter M. Spangenberg, Dagmar Tillmann-Bartylla (dir.), Der Ursprung von Literatur, Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650, Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1988, p.136-147

CERTEAU Michel de, L'Invention du quotidien. I, Arts de faire, Paris, Gallimard, 1980, nouv. éd. établie et commentée par Luce Giard, coll. "Folio Essais", 1990, xxix-350p.

CHARTIER Anne-Marie et HÉBRARD Jean, Discours sur la lecture, 1880-1980, avec la collaboration de Emmanuel Fraisse, Martine Poulain, Jean-Claude Pompougnac, Paris, BPI-Centre Georges-Pompidou, 1989, 525 p., nouv. éd. augm., Discours sur la lecture (1800-2000), Paris, BPI- Centre Georges-Pompidou-Fayard, 2000, 762p.

CHARTIER Roger (dir.), Pratiques de la lecture, Marseille, Rivages, 1985,239 p.; nouv. éd. Paris, Payot, 1993.

CHARTIER Roger, L'Ordre des livres, Lecteurs, auteurs et bibliothèques en Europe entre XIV et XVII siècles, Aix-en- Provence, Alinea, 1992, nouv. éd. in Culture écrite et société, L'Ordre des livres (XIV-XVIII siècles), Paris, Albin Michel, 1996,241 p.

CHÉNIER André, Poésies, édition de Louis Becq de Fouquières [1872], Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1994, cxxIII-491 p.

CLAUDEL Paul, Art poétique. Connaissance du temps. Traité de la co-naissance du monde et de soi-même. Développement de l'Église, Paris, Mercure de France s. d. [1913], 223 p. [1re édition, 1907 et 1904 pour Connaissance du temps].

Code pénal, Nouveau Code pénal. Ancien Code pénal, annotations de jurisprudence et bibliographie par Yves Mayaud, Paris, Dalloz, 1994-1995, 2441 p.

COMPAGNON Antoine, La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust, Paris, Seuil, 1983, 384 p.

COMPAGNON Antoine, Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun, Paris, Seuil, 1998, 306 p.

CONTAT Michel (dir.), L'Auteur et le manuscrit, Paris, PUF, 1991, 197 p.

CRISTIN Claude, Aux origines de l'histoire littéraire, Préface de Jean Sgard, Grenoble, PUG, 1973, 119 p.

CURTIUS Hans Robert, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter [Bonn, 1948], La Littérature européenne et le Moyen Âge latin, trad. par Jean Bréjoux, Préface par Alain Michel, Paris, PUF, 1956; nouv. M., Paris, Presses-Pocket, 1991, 960 p.

DAUZAT Albert, DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, Nouveau Dictionnaire étymologique et historique, Paris, Larousse, 1971, XLIX-806 p.

DÉCAUDIN Michel, Le Dossier d'Alcools, édition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents, Genève, Droz-Paris, Minard, 1971, 242 p.

DELAS Daniel (dir.), Traduire. J. Amiens, Enerage-Cergy, CRTH, Diffusion Les Belles-Lettres, 2000, 209 p.

DESCARTES René, Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, Première partie [1637], Chronologie et préface par Geneviève Rodis-Lewis, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 252p.

DESCARTES René, Lettre à celui qui a traduit ce livre laquelle peut servir de préface in Les Principes de la philosophie, Première partie, traduction française de Picot et approuvée par l'auteur [1647], éd. avec introduction et appréciations philosophiques par H. Joly, Paris, Delalain frères, 1885, XI-64 p.

DESCARTES René, Œuvres et lettres, textes présentés par André Bridoux, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade",1953, 1421 p.

Dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy, Paris, 1694,2 vol. fol.

DONNAT Olivier et COGNEAU Denis, Les Pratiques culturelles des Français, 1973-1989, Paris, La Découverte-La Documentation française, 1990, 286 p.

DONNAT Olivier, Les Pratiques culturelles des Français. Enquête 1997, Paris, ministère de la Culture et de la Communication-La Documentation française, 1998, 359 p.

DOSTOÏEVSKI Fedor Mikhaïlovitch, L'Idiot, traduction, introduction et notes de Pierre Pascal, Paris, Garnier, 1977, LXIV-837p.

DOUBROVSKY Serge, Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité, Paris, Mercure de France, 1966, xx-265 p.

DUBOIS Danièle, Les Robinsonnades au XIX[e] siècle en France, Arras, Artois Presses Université, à paraître.

DUBOIS Jacques, L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie, Bruxelles, Nathan-Labor, coll. "Dossiers Media", 1978, 188 p.

DUBOIS Jacques, Le Roman policier ou la modernité, Paris, Nathan, coll. Le texte à l'œuvre, 1992, 235 p.

DU BOS Charles, Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Plon, 1938, nouv. éd., Lausanne, L'Âge d'homme, 1989, 102p.

DU CAMP Maxime, Les Chants modernes, Paris, Michel Lévy, 1855,437 p. et Paris, A. Bourdillat, 1860, 237 p.

DUMAS Alexandre, Le Comte de Monte-Cristo, Introduction, bibliographie, notes et relevé des variantes par Jacques Henry Bornecque, Paris, Garnier Frères, coll. "Classiques Garnier", 1962, t.1, LXXII- 842 p., t.2, 796 p.

DUMAS Alexandre, Les Trois Mousquetaires, Vingt ans après, Préface, chronologie, notes, bibliographie et note sur les représentations des deux romans au théâtre par Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1962, LXIV- 1736p.

ECO Umberto, I Limiti dell 'interpretazione, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A, 1990, Les Limites de l' interprétation, trad. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 1990, nouv. éd., Paris, LGF coll. "Biblio essais", 1994, 413 p.

ECO Umberto, Il Nome della rosa, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, 1980, Le Nom de la rose, trad. par Jean- Noel Schifano, Paris, Grasset & Fasquelle, 1980, nouv. éd., Paris, LGF, 1982, 634 p.

ECO Umberto, Lector in tabula, Milan, Bompiani, 1979, trad. par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985; nouv. éd., Paris, LGF, coll. "Biblio essais", 1993,215 p.

EDEL Léon, Henry James, une vie [1985], trad. par Andre Müller, Paris, Seuil, 1990, 911 p.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot,.. & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert..., Paris-Neuchâtel, 1751- 1780, reprint, Stuttgart, Friedrich Frommann Verlag, 1966- 1998, 35 vol. Marsanne, Redon, s. d., 3 CD-ROM [édition de 1762].

ESCARPIT Robert (dir.), Le Littéraire et le social, Éléments pour une sociologie de la littérature, Paris, Flammarion, coll. "Champs", 1970, 319 p.

FAGUET Émile, L'Art de lire, Paris, Hachette, 1911 ; nouv. éd., Paris, Armand Colin, 1992, 152 p.

FLAUBERT Gustave, Bouvard et Pécuchet, avec un choix des scénarios, du Sottisier, L'Album de la marquise et Le Dictionnaire des idées reçues, édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1979, coll. "Folio", 573 p.

FLAUBERT Gustave, Correspondance, Éditée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", t.l, janvier 1830-mai 1851, 1973, XXXIX-1183 p.; t. 2, juin 1852-décembre 1858, 1980, XIII-1542 p.; t.3, janvier 1859-décembre 1868, 1991, XII-1727 p.; t.4,janvier 1869-décembre 1875, 1998, X-1484p.

FLAUBERT Gustave, Par les champs et par les grèves, Voyage en Bretagne accompagné de mélanges et fragments inédits, Paris, G. Charpentier, 1886, IV-322 p.

FLAUBERT Gustave, Préface à la vie d'écrivain ou Extraits de la correspondance de Flaubert, éditée par Geneviève Bollème, Paris, Seuil, 1984; nouv. éd., 1990, 297 p.

FOUCAULT Michel, Dits et écrits, 1954-1988, t.1,1954-1969, édition établie par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 1994, 854 p.

FOUCAULT Michel, L'Archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969, 285 p.

FOUREST Georges, La Négresse blonde, Préface de Willy, Paris, A. Messein, 1909, Paris, librairie José Corti, 1948, nouv. éd., Paris, Grasset, 1998, 124 p.

FRAENKEL Béatrice (dir.), Illettrismes. Variations historiques et anthropologiques, Paris, Bibliothèque publique d'information, 1993, 305 p.

FRAISSE Emmanuel (dir), Les Étudiants et la lecture, Paris, PUF, coll. Politique d'aujourd'hui, 1993, 263 p.

FRAISSE Emmanuel, "Encyclopédie, livre, carte et voyage circulaire : Le Tour de la France par deux enfants", in Cahiers Robinson [Université d Artois], n° 3, p. 217-240.

FRAISSE Emmanuel, Les Anthologies en France, Paris, PUF, coll. "Écriture", 1997, 284 p.

FREUD Sigmund, Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva", Leipzig et Vienne, Deuticke, 1907; Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen, précédé de Gradiva, fantaisie pompéienne, trad. par Paule Arhex, Rose Marie Zeitlin et Jean Bellemin-Noel, Préface de J.-B. Pon- talis, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1991, 296 p.

FREUD Sigmund, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Leipzig et Vienne, Deuticke, 1905, Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient, traduction par Denis Messier, préface par Jean-Claude Lavie, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1998, 442 p.

FREUD Sigmund, Die Traumdeutung, Leipzig et Vienne, Deu- ticke, 1900; L'Interprétation du rêve, traduction par Ignace Meyerson, révisée par Denise Berger, Paris, PUF, 1987, 573p.

FRYE Northrop, The Great Code, The Bible and Literature, Harcourt Brace Jovanovich, 1981-1982; Le Grand Code. La Bible et la littérature, trad. par Catherine Malamoud, Préface par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1984, 342 p.

FURETIÈRE Antoine, Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, & es Termes de toutes les sciences et des arts..., La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690,3 vol. fol.

GARÇON Maurice, Plaidoyer contre la censure, Paris, Jean , Jacques Pauvert, 1963, 41 p.

GAZIER Augustin, Traité d'explication française ou Méthode pour expliquer littéralement les auteurs français, Paris, Belin, 1888, XI-218 p.

GENETTE Gérard, Palimpsestes. La Littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982; nouv. éd., coll. Points Essais, 1992, 576 p.

GENETTE Gérard, Seuils, Paris, Seuil, 1987, 395 p.

GIDE André, Essais critiques, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1999, xcvII-1305 p.

GOETHE Johann Wolfgang von, Schriften zur Literatur, Historisch-kritische Ausgabe, bearbeitet von Horst Nahlern, Berlin (DDR), Akademie Verlag, t. 3, 1973, 429 p.

GOLDMANN Lucien, Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris, Gallimard, 1959; nouv. éd., 1975, 454 p.

GÖRÖG-KARADY Veronika (dir.), D'un conte à l'autre, la Variabilité dans la littérature orale, Paris, CNRS, 1990, 6O3p.

GOULEMOT Jean-Marie "Bibliothèques, encyclopédisme et angoisses de la perte : l'exhaustivité ambiguë des Lumières", in Marc Baratin et Christian Jacob, Le Pouvoir des bibliothèques, Paris, Albin Michel, 1996, 338 p., p.285- 298.

GRACQ Julien, En lisant, en écrivant, Paris, José Corti, 1980, 302p.

GREFFE, Pierre et GREFFE François, La Publicité et la loi, En droit français, dans les pays du marché commun et en Suisse, préface de Jean Autin, 7e édition, Paris,ITEC, 1990, VIII- 892 p.

GRIAULE Marcel, Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemmêli, avant-propos [1975] de Geneviève Calame-Griaule, Paris, Fayard, 1985, 223 p. [1re édition, Éditions du Chêne, 1948, 2e édition, Fayard, 1966.]

GUYAUX André, Poétique du fragment. Essai sur les illuminations, Neuchâtel, A La Baconnière, 1986, 299 p.

HADDAD Gerard, Manger le livre. Rites alimentaires et fonction paternelle, Paris, Grasset & Fasquelle, 1984; nouv. éd., Paris, Hachette Littératures, 1998, 214 p.

HAY Louis (dir.), Les Manuscrits des écrivains, Paris, CNRS Éditions-Hachette, 1993, 273p.

HEINE Maurice, Le Marquis de Sade, texte établi et préfacé par Gilbert Lely, Paris, Gallimard, 1950, 383 p.

HOUDART-MEROT Violaine, La Culture littéraire au lycée depuis 1880, Rennes, PUR-Paris, Adapt Editions, 1998, 274p.

HOUDART-MEROT Violaine et VERRIER Jean (dir.), La Vie de l'auteur, le Français aujourd'hui, n_ 130, 126 p.

HUGO Victor, Les Contemplations, texte établi avec introduction, chronologie des Contemplations et de Victor

Hugo, bibliographie, notes et variantes par Léon Cellier, Paris, Garnier, 1969, LXX-815 p.

HUGO Victor, Notre-Dame de Paris, 1482 [Paris, Gosselin, 1831], in Notre-Dame de Paris, 1482 et Les Tra- vailleurs de la mer, textes établis présentés et annotés par Jacques Seebacher et Yves Gohin, Paris, Gallimard, 1975, 1749 p.

HUGO Victor, Œuvres poétiques complètes, réunies et présentées par Francis Bouvet, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961, LXIV-1733 p.

HUGO Victor, Œuvres poétiques, vol. 2, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1967, CVIII-1796 p.

HUGO Victor, Poésies, Préface de Jean Gaulmier, présentation et notes de Bernard Leuilliot, Paris, Seuil, coll. L'intégrale, 1972, vol.1, 798 p.

ISER Wolfgang, Der Akt des Lesens, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1976; L'Acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, trad. par Évelyne Sznicer, Bruxelles, Mardaga, 1985, 405p.

JAFFRÉ Jean-Pierre, SPRENGER-CHAROLLES Liliane et FAYOL Michel (dir.),Lecture-écriture : acquisition, Les Actes de la Villette, Paris, Nathan, 1993, 320 p.

JAKOBSON Roman, Essais de linguistique générale, trad. et préface par Nicolas Ruwet [1963], Paris, Minuit, 1963, nouv. éd., Paris, Seuil, coll. "Points", 1970, 257 p.

JAMES Henry, The Figure in the Carpet [1896]; Le Motif dans le tapis, trad. par Elodie Vialleton, Lecture de Jacques Leenhardt, Arles, Actes Sud, 1997, 98 p.

JAMMES Francis, Les Géorgiques chrétiennes [1912], Paris, Mercure de France, 1943, 221p.

JAUSS Hans Robert, Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung, Constance, Verlaganstalt, 1972; Rezeptionsästhetik, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1975; Literaturgeschichte als Provokation, Francfort, Suhrkampf, 1974, rassemblés dans Pour une esthétique de la réception, trad. par Claude Maillard, Préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, nouv. éd., coll. Tel, 1990, 305 p.

JEAN Marcel et MEZEI Arpad, Maldoror, Essai sur Lautréamont et son œuvre suivi de notes et de pièces justificatives, Paris, Éditions du Pavois, 1947, 223 p.

JEY Martine, La Littérature au lysée, Invention d'une discipline (1880-1925), Université de Metz, Recherches textuelles, n° 3, 344p.

JOMARON Jacqueline de (dir.), Le Théâtre en France, Paris, Armand Colin, 1992, nouv. éd. LGF, coll. "La Pochothèque", 1993, 1225 p.

JOUHAUD Christian, Les Pouvoirs de la littérature, Histoire d'un paradoxe, Paris, Gallimard, 2000, 450 p.

KANT, Emmanuel, "Qu'est-ce qu'un livre?" in Textes de Kant et Fichte traduits et présentés par Jocelyn Benoist, Préface de Dominique Lecourt, Paris, PUF, coll. "Quadrige", 1995,171 p.

LA BRUYERE, Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les mœurs de ce siècle [1688], Paris, Bookking International, 1993, 415 p.

LACAN Jacques, Écrits, Paris, Seuil, 1966, nouv. éd., Écrits I, coll. "Points" 1971, 289 p.

LAFONT Robert et ANATOLE Christian, Nouvelle Histoire de la littérature occitane, Paris, PUF, 1970,2 vol., 851p

LANE Philippe, La Périphérie du texte, Paris, Nathan, coll. "Nathan Université", 1992, 160p

LANSON Gustave, Essais de méthode, de critique et d' histoire littéraire, rassemblés et présentés par Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965, 480 p

LAPOINTE Boby, Intégrale . Chansons, poèmes, inédits, Préface de Jacques Durand, Pézenas, Domens, 1994, 207p.

LAUGAA Maurice, Lectures de Madame de Lafayette, Paris, Armand Colin, 1971, 352 p.

LAUTRÉAMONT, Les Chants de Maldoror [1869]. Isidore Ducasse, Poésies [1870], Préface et commentaires par Jean- Pierre Goldenstein Paris, Presses-Pocket, 1992, 476 p.

LECLERC Yvan, Crimes écrits, La Littérature en procès au XIX siècle, Paris, Plon, 1991, 442 p

LEGOUVÉ Ernest, La Lecture en action, Paris, J. Hetzel et Cie, s. d. [1881], 364 p.

LESTRINGANT François, "Scève Maurice", in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, Dictionnaire des littératures de langue française, Paris, Bordas, 1984, t.3, p. 2141-2144

LETOUZEY, Victor, La Typographie, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1964, 128 p

LILTI Anne-Marie, Écriture poétique et langue étrangère, Contribution à l histoire de la poésie française, thèse pour le doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 1999, 2 vol., 600p.

LOTTMAN Herbert, Gustave Flaubert [1989], trad. par Marianne Véron préface de Jean Bruneau, Paris, Fayard, 1989, nouv. éd., Paris, LGF coll. "Pluriel", 1990, 528 p

LOUYS Gilles, "Typologie des romans inachevés", in Annie Rivara et Guy Lavorel (dir.), L Œuvre inachevée, Actes du colloque international des 11 et 12 décembre 1998, Cedic, n° 15, Université Jean-Moulin Lyon 3, p. 281-289.

LUANDINO VIEIRA José, La Vraie Vie de Domingos Xavier, suivi de Le Complet de Mateus, traduction de Mário de Andrade et Chantal Tiercage, préface de Mário de Andrade, Paris, Présence africaine, 1971, 159 p

LUANDINO VIEIRA José, Nous autres, de Makulusu [1974], trad. et préface par Michel Laban, Paris, Gallimard, 1989, 150 p

MACHEREY Pierre, Pour une production de la théorie littéraire, Paris, Maspero, coll. Théorie, 1970, 333 p.

MALLARMÉ Stéphane, Œuvres complètes. Poésie. Prose, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1945, xxvII-1659 p.

MALLARMÉ Stéphane, Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1995, 690 p.

MALLARMÉ Stéphane, Petite philologie à l usage des Classes et du Monde, Les Mots anglais par Mr. Mallarmé, professeur au Lycée Fontanes, Paris, Truchy Leroy frères successeurs, s.d. [1877], XXXVI-352 p.

MALLARMÉ Stéphane, Poésies, Anecdotes ou Poèmes, Pages diverses, (dir.) Daniel Leuwers, Paris, LGF, 1977, XVI- 362p

MALLARMÉ Stéphane, Poésies, préface d Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1992, xxxvI-302 p

MALLARMÉ Stéphane, professeur au lycée Fontanes, Les Dieux antiques, Nouvelle mythologie illustrée d'après George W. Cox et les travaux de la science moderne, à l'usage des Lycées, Pensionnats, écoles et des gens du Monde, ouvrage orné de 260 vignettes reproduisant des Statues, Bas-reliefs, Médailles, Camées. Paris, J. Rothschild, 1880, XVI.320 p.

MALRAUX André, Le Musée imaginaire, Paris, Gallimard [1947, 1951, 1963] 1965; nouv. éd., coll. Folio Essais, 1996.288 p.

MANGUEL Alberto, A History of Reading, Toronto, Knopf Canada, Londres, Harper Collins, New York, Viking, 1996,

Une histoire de la lecture, essai traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Aix-en-Provence, Actes Sud, 1998, 428p.

MARCOIN Francis, "Qualités de lecteurs, lecteurs de qualité", in Martine Poulain (dir.), Lire en France aujourd'hui, Paris, Le Cercle de la librairie, 1993, p. 31- 45 .

MARCOIN Francis, "Vie de l'auteur, vie du lecteur: contre (et pour) Sainte-Beuve", in Violaine Houdart-Mérot et Jean Verrier (dir.) La Vie de l'auteur, Le Français aujourd'hui, n° 130, p. 26-28

MARGUERAT Daniel et CURTIS Adrian (dir.), Intertextualités, La Bible en échos, Genève, Labor et Fides, 2000, 322 p.

MARIVAUX, Romans, récits contes et nouvelles, texte présenté et préfacé par Marcel Arland, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1949, LVI 1138 p.

MARTIN Gérard, "Imprimerie", in Encyclopædia Universalis, vol 8,1968, p. 766-774.

MARTIN Henri-Jean, "Le Voiture de Kehl", p. 398-399, in Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), Histoire de l'édition française, Paris, Promodis, t. 2, Le livre triomphant, 1660-1830,1984, nouv. éd. Paris, Fayard-Le Cercle de la librairie, 1990, 909 p.

MASSIN François, Zola photographe, Paris, Hoëbeke-DARVP, 1990, 191 p.

MAURON Charles, Introduction à la psychanalyse de Mallarmé, suivi de Mallarmé et le Tao et Le Livre, Neuchâtel, La Baconnière-Paris, Payot, 1968,258 p. [1re édition, 1950, 2e édition: Introduction of the psychoanalysis of Mallarmé, Berkeley et Los Angeles-Londres, Cambridge University Press, 1963].

Mc KENZIE Donald F., Bibliography and the Sociology of Texts, The Panizzi Lectures, Londres The British Library, 1986; La Bibliographie et la sociologie des textes, trad. par Marc Amfreville, Préface de Roger Chartier, Paris, Le Cercle de la librairie, 1991, 119 p.

MERLIN Hélène, Public et littérature en France au xvII° siècle, Paris, Les Belles Lettres, 1994, 477 p.

MESCHONNIC Henri, Critique du rythme, Anthropologie historique du langage, Lagrasse, Verdier, 1982, 713 p.

MESCHONNIC Henri, Pour la Poétique II, Epistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction, Paris, Gallimard, 1973, nouv. éd.,1986, 457 p.

MITTERAND Henri, Zola et le naturalisme, Paris, PUF, coll. Que sais-je?, 1986, 128 p.

MOLINIÉ Georges, Sémiostylistique. L'Effet de l'art, Paris, PUF, 1998

MOLLIER Jean-Yves, Louis Hachette (1800-1864), Le Fondateur d'un empire, Paris, Fayard, 1999, 554 p.

MONOD Sylvère, Dickens romancier. Étude sur la création littéraire dans les romans de Charles Dickens, Paris, Hachette, 1953, xxii 521 p.

MONTAIGNE Michel de, Essais, publiés d'après l'édition de 1588 avec les variantes de 1595 et une notice, des notes, un glossaire et un index par H. Motheaux et D. Jouaust, Paris, Librairie des Bibliophiles Flammarion successeurs, s. d. [1895],7 vol.

MONTALBETTI Christine, Images du lecteur dans les textes romanesques, Paris, Bertrand Lacoste, 1992, 128 p.

MONTALBETTI Christine, Le Voyage, le monde et la bibliothèque, Paris PUF, coll. "Écriture", 1997, 259 p.

MOURALIS Bernard, "La notion de série dans l'analyse des œuvres littéraires", in L' Œuvre un monument en mouvement, Amiens, Énerage-Cergy, CRTH, Diffusion Les Belles Lettres, à paraître.

MOURALIS Bernard, Les Contre-littératures, Paris, PUF, 1975, 206p.

MOURALIS, Bernard, L' Œuvre de Mongo Beti, Issy-les-Moulineaux, Éditions Saint-Paul-Les Classiques africains, 1981, 128p.

MULLER Charles et REBOUX Paul, À la manière de ..., Paris, édition de la Revue les Lettres, 1908; À la manière de .. Et première série, réunies en une édition complète, Paris, Grasset, 1910, À la manière de .., 3e série, Paris, Grasset, 1913, nouv. éd., Paris, Grasset, présentation et choix par Olivier Barrot, 1998,2 vol., 231 et 286 p.

MUSSET Alfred de, Théâtre complet, nouvelle édition de Simon Jeune, introduction, chronologie, bibliographie, notes variantes et documents, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1990, Lv-1 364 p.

NAUDÉ Gabriel, Advis pour dresser une Bibliothèque présenté à Mgr. le président de Mesmes, Paris, F. Targa, 1627. Reproduction de l'édition de 1644. Paris, P. Rollet le Duc, précédé de "L' Advis, manifeste de la bibliothèque érudite" par Claude Jolly, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, XXIV-164p.

NERVAL Gérard de, Lorely. Souvenirs d'Allemagne [1852], in Œuvres, vol. 2, texte établi, présenté et anoté par Albert Béguin et Jean Richer, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1956, p. 731-847.

NODIER Charles, Questions de littérature légale ... du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres ouvrage qui peut servir de suite au Dictionnaire des anonymes et à toutes les bibliographies, Paris, Barba, 1812, xII-118 p.

OZOUF Jacques et OZOUF Mona, "Le Tour de la France par deux enfants. Le petit livre rouge de la République", in Pierre Nora (dir.), Les Lieux de mémoire, I. La République Paris, Gallimard, 1984, p. 291-321. [XLII-678 p.]

PASCAL Blaise, Pensées et opuscules, publiés avec une introduction, des notices, des notes par Léon Brunschvicg [1897], Paris, Hachette, 1923, x 806 p.

PASCAL Blaise, Pensées, édition établie, présentée et annotée par Michel Le Guern, Paris, Gallimard, 1995; nouv. éd., coll. Folio, 2000, 764 p.

PASSERON Jean-Claude, Le Raisonnement sociologique, l'Espace non popperien du raisonnement, Paris, Nathan, 1991, 408p.

PENNAC Daniel, Comme un roman, Paris, Gallimard, 1992, 173p.

PERONI Michel, Histoires de lire: lectures et parcours biographiques, Paris, Bibliothèque publique d'information, 1988.

PHILON, Legum allegoriae [Commentaire allégorique des saintes lois], édition et traduction par Claude Mondésert, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. Les Œuvres de Philon d'Alexandrie, 1962,320 p.

PICARD Michel (dir.), La Lecture littéraire [Actes du colloque de Reims, 1984], Paris, Clancier-Guénaud, 1987,328 p.

PICARD Raymond, Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture?, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, 158 p.

PLATON, La République, in Œuvres complètes, traduction nouvelle et notes par Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1950 t. 1, 1450 p.

PLATON, La République, traduction avec introduction et notes par Robert Baccou, Paris, Garnier, 1958, LXXXV-528p.

PLEYNET Marcelin, Lautréamont par lui-même, Paris, Seuil, "coll. Écrivains de toujours", 1967, 189 p.

POE Edgar Allan, Œuvres en prose, trad. par Charles Baudelaire, édition établie et annotée par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1951, 1165 p.

Poetes et moralistes de la Grèce. Hésiode, Theognis, Callinus, Tyrtée, Mimnerme, Solon, Simonide d'Amorgos, Phocylide, Pythagore, Aristote. notices et traductions par MM. Guigniaut, Patin, Jules Girard et L. Humbert, Paris, Garnier, s. d., 280 p.

POINCARÉ Henri, La Valeur de la science [1905], Paris, Flammarion, 1917, 279 p.

POIRIER Roger, Bibliothèque universelle des romans. Rédacteurs, Textes, Publics, Genève, Droz, 1977.

POMPOUGNAC Jean-Claude, Illettrisme tourner la page?, Paris, Hachette, 1996, 140 p.

POULAIN Martine (dir.), Histoire des bibliothèques françaises, t. 4 Les Bibliothèques au xxe siècle, Paris, Promodis - Le Cercle de la librairie, 1992, 793p.

POULAIN Martine (dir.), Lire en France aujourd'hui, Paris, Le Cercle de la librairie, 1993, 255 p.

PROUST Marcel, Á la recherche du temps perdu, t. 3, La Prisonnière, La Fugitive, Le Temps retrouvé, texte en partie inédit établi sur les manuscrits autographes, variantes, notes critiques, introduction, résumé de chaque partie de l'œuvre, index des noms de personnages et des noms de lieux, chronologie de Marcel Proust par Pierre Clarac et André Ferré, préface d'André Maurois, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1954, 1326 p.

PROUST Marcel, Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, 1954; nouv. ed., Préface de Bernard de Fallois, coll. "Folio Essais", 1987, 307 p.

PROUST Marcel, Pastiches et mélanges, Paris, Gallimard, 1919; nouv. éd. Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1992, 288p.

PRUVOST Jean, Dictionnaires et nouvelles technologies, Paris, PUF, coll. Écritures électroniques", 2000, 177p

QUENEAU Raymond, Chêne et chien, suivi de Petite cosmogonie portative et de Le Chant du styrène, préface d'Yvon Bélaval, Paris, Gallimard, coll. "Poésie", 1969, 187 p.

QUENEAU Raymond, Œuvres complètes, tome I, notice établie par Claude Debon, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1989, LXXXI-1701 p.

QUONDAM Amedeo, Petrarchismo mediato. Per una critica della forma antologia, Roma, Bulzoni Editore, 1974, 256p

RAABE Juliette, "Le Phénomène Série noire", in Noël Arnaud, Francis Lacassin et Jean Tortel (dir.), Entretiens sur la paralittérature, Paris, Plon, 1970 477 p.

RANCIERE Jacques, La Parole muette, Essai sur les contradictions de la littérature, Paris, Hachette littératures, 1998, 192p.

REBOUL Olivier, La Rhetorique, Paris, PUF, coll. "Que Sais- Je?", 1984, 127 p.

RENOULT Daniel (dir.), Les Bibliothèques dans l'université, Paris, Le Cercle de la librairie, 1994, 358 p.

RENOULT Nicolas, « Classiques de la traduction et traduction des classiques: la Bibliothèque de la Pléiade et le patrimoine littéraire, in Daniel Delas (dir.), Traduire I, Amiens, Encrage-Cergy, CRTH, Diffusion Les Belles Lettres, 2000, 209 p., p. 97-106.

REY Alain, Code, in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, (dir.), Dictionnaire des littératures de langue française, Paris, Bordas, 1984, t. 1, p. 485-486.

REY Alain, "Communication", in Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, (dir. Dictionnaire des littératures de langue française, Paris, Bordas, 1984, vol. 1, p. 505-506

RICHELET Pierre, Dictionnaire françois contenant les mots et les choses ... Genève, Jean Herman Widerhold, 1680. 2 vol. in-4.

RIMBAUD Arthur, Correspondance (1888-1891) avec fig. Preface et notes de Jean Voellmy. Paris, Gallimard, 1965, nouv. éd., coll. L'Imaginaire)), 1995, 195 p.

RIMBAUD Arthur, Illuminations, texte établi et commenté par André Guyaux. Neuchâtel. À La Baconnière, 1985, 304 p.

RIMBAUD Arthur, Œuvres complètes, Correspondance, édition présentée et établie par Louis Forestier, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1992, cxxxiv-607 p.

RIMBAUD Arthur, Œuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par André Roland de Renéville et Jules Mouquet. Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1946, xxviII-827 p.

RIMBAUD Arthur, Œuvres complètes, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. La Pleiade, 1972, LII-1249 p.

RIMBAUD Arthur, œuvres Complètes, Poésie, prose et Correspondance, édition, notes et bibliographie par Pierre Brunel, Paris, LGF, coll. La Pochothèque, 1999, 1039 p.

RIMBAUD Arthur, Œuvres completes, texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1954, xxvIII-856 p.

RIMBAUD Arthur, Œuvre-vie, édition du centenaire, établie par Alain Borer avec la collab. d'Andrée Montègre, Arles, Arléa, 1991, LXXXIV-1338 p.

ROBBE-GRILLET Alain, Glissements progressifs du plaisir, Ciné-roman illustré de 56 photographies extraites du film, Paris, Minuit, 1974. 221 p.

ROBERT Marthe, Roman des origines, origines du roman, Paris, Grasset, 1972, nouv. éd., Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1985,364p.

ROBERT Paul, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Les Mots et les associations d'idées. Paris, Société du Nouveau Littré Le Robert, 1953, nouv. éd., 1978.7 vol.

ROBIN Christian, "Verne, Jules Gabriel (1828-1905)", in Jean- Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey. Dictionnaire des littératures de langue française. Paris. Bordas.1984, t. 3, p. 2408-2417.

ROBINE Nicole. Les Jeunes Travailleurs et la lecture. Paris, La Documentation française, 1984, 266 p.

ROLLAND Michel. "La notion d' œuvre et de cinéma d'auteur", in L' œuvre, un monument en mouvement, Cergy, Centre de Recherche Texte Histoire, à paraître.

ROSSET Clément, Le Réel et son double. Essai sur l'illusion, Paris, Gallimard, 1976, 128 p.

ROUQUETTE Jean. La Littérature d'oc [1963], Paris, PUF, coll. "Que sais-je?", 1968, 128p.

ROUSSEAU Jean-Jacques, Sujets d'estampes, in La Nouvelle Héloïse, édition présentée, établie et annotée par Henri Coulet, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1993, tome II, p. 430- 441.

ROUXEL Annie, Enseigner la lecture littéraire, Rennes. PUR, 1987, 198 p.

SADE, œuvres, Paris, Gallimard, 1992-1998, coll. "La Pleiade" ; œuvres 1, édition établie par Michel Delon. Pré- face de Jean Deprun, Paris, 1992. Lxxxv 1363 p.; œuvres 2, édition établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1995, xxII-1425 p.; œuvres 3, édition établie par Michel Delon, Paris. 1998, xxII-1638 p.

SAINTE-BEUVE Augustin. Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français, Paris, A. Sautelet, 1828, 2 vol.

SARTRE Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature? [Les Temps modernes, 1947] in Situations II, Paris, Gallimard, 1948, nouv. éd., coll. Folio Essais, 1992, 374 p.

SCHERER Jacques, "Le Livre" de Mallarmé, Paris, Gallimard, 1977, 415 p. [1re edition, 1957].

SCHMIDT Albert-Marie, La Poésie scientifique en France au seizième siècle. Ronsard -Maurice Scève -Baïf -Belleau -Du Bartas -Agrippa d'Aubigné -, Paris, Albin Michel, 1938 nouv. éd., Lausanne, Editions de L'Aire, note liminaire de Olivier de Magny, 1972,464 p.

SCHNEIDER Michel, Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée, Paris, Gallimard, 1985, 392p.

Second recueil de diverses poésies des plus excellents auteurs de ce temps. Recueillis par Raphaël du Petit -Val. Marque du Libraire. A Rouen, de l'imprimerie Dudit Petit-Val. Libraire et Imprimeur du Roy, devant la grand porte du Palais, à l'Ange Raphael. 1597 (ou 1598). Avec Privilège de Sa Majesté. 1599.

SEIBEL Bernadette (dir.) Lire, faire lire. Des usages de l'écrit aux politiques de lecture, Paris, Le Monde éditions, 1995, 407p.

SERRES Michel, Le Tiers instruit, Paris, François Bourrin, 1991,249 p.

SOARD Jean, "La multiplication des periodiques", in Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), Histoire de l'édition française, Paris, Promodis, t. 2. Le livre triomphant, 1660- 1830, 1984; nouv. éd., Paris, Fayard-Le Cercle de la librairie, 1990, 909 p., p. 246-253.

SHAKESPEARE William, Macbeth, traduction par Maurice Maeterlinck, in œuvres complètes, t. 2, Comédies II, tragédies, présentation par Henri Fluchère, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1959, cexxvIII-1704 p.

SINGLY François de. Les Jeunes et la lecture, ministère de l'Éducation nationale et de la Culture, Direction de l'evaluation et de la prospective, Les Dossiers Éducation et Formations, n° 24, janvier 1993.

SORIANO Marc, Guide de la littérature pour la jeunesse. Courants, problèmes, choix d'auteurs, Preface de Henri Wallon, Paris, Flammarion, 1975, 571 p.

SORIANO Marc. Les Contes de Perrault. Culture savante et culture populaire, Paris, Gallimard, 1968, nouv. éd., coll. "Tel", 1977, xxx-525 p.

SPINOZA Baruch [Benedictus], Tractatus theologico-politicus [Hambourg, 1670]. Traite théologico-politique, contenant quelques dissertations où l'on fait voir que la liberté de philosopher non seulement peut être accordée sans danger pour la piété et la paix de l' Etat, mais même qu'on ne peut la détruire sans détruire en même temps la paix de l'État et la piété elle-même, présentation, traduction et notes par Charles Appuhn, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, nouv. éd., 1998, 380 p.

STAËL-HOLSTEIN Germaine de, De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales [paris, Maradan, 1800], nouvelle édition critique établie, présentée et annotee par Axel Blaeschke, Paris, Garnier, coll. "Classiques Garnier", 1998, cxxl-627 p.

STEINMETZ Jean-Luc, L'ouïe du nom. in Philippe Bonnefis et Alain Buisine, (dir.),La Chose capitale, Lille, PUL, 1981, p. 145-146.

STENDHAL, Romans et nouvelles, édition établie et annotée par Henri Martineau, vol. I, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1952, 1597 p.

STERNE Laurence, The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman [Londres, 1759-1767, trad. par Frénais, York et Paris, 1776-1785], Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme trad. par Charles Mauron, Paris, Robert Laffont, 1946, nouv. éd., Préface bibliographie, chronologie et notes de Serge Soupel, Paris, Garnier-Flammarion, 1982,632 p.

THIBAUDET Albert, Physiologie de la critique, Paris, éditions de le Nouvelle Revue critique, 1930, nouv. ed., Paris, Nizet, 1973, 215 p.

TOURET Michèle, Lectures de Beckett, 1998, 204 p.

TOURNIER Michel, Le Coq de Bruyère, Paris, Gallimard, 1978 ; nouv. éd., coll. Folio, 1980, 340 p.

TOURNIER Michel. Le Vent Paraclet, Paris, Gallimard, 1977, 299p.

TOURNIER Michel. Vendredi ou Les Limbes du Pacifique, Paris, Minuit, 1969; nouv. éd. augm., Préface de Gilles Deleuze, Paris, Gallimard, 1972, 287 p.

TOURNIER Michel, Vendredi ou la Vie sauvage, D'après Vendredi ou Les Limbes du Pacifique, Paris, Flammarion, 1971; nouv. éd. Gallimard, 1977, coll. "Folio Junior"; nouv. éd. complétée, illustrations de Georges Lemoine, Paris, Gallimard, 1984, 152 p.

UBERSFELD Anne, Le Drame romantique, Paris, Belin, 1993, 191 p.

UBERSFELD Anne, Lire le théâtre I, Paris, Éditions sociales, 1973; nouv. éd., Paris, Belin, 1996, 236 p., Lire le théâtre II, Paris, Belin, 1996, 318 p.

VALÉRY Paul, œuvres, t. I, Introduction bibliographique par Agathe Rouart-Valéry, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1957, 1829 p.

VALÉRY Paul, Pièces sur l'art, Paris, Gallimard, 1934, 251 p.

VALÉRY Paul, Tel quel, Paris, Gallimard, t. 1, 1941, t 2, 1943; nouv. éd., coll. "Idées,1971".

VALÉRY, Paul, Variété, Paris, Gallimard, 1924,270 p. [Au sujet d'Eurêka, p.113-136]

VALLÈS Jules, L'Enfant, œuvres, édition établie, présentée et annotée par Roger Bellet, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1990, vol. 2, 1871-1885, LXI-2045 p.

VERLAINE Paul, œuvres poétiques complètes, texte établi par Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1954, XXII-1319 p.

VIALA Alain (dir.), "Figures de l'écrivain" in Le Grand Atlas des littératures, Paris, Encyclopaedia Universalis éd., 1990, 436p., p.186-257.

VIALA Alain et MOLINIE Georges, Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio, Paris, PUF, 1993, 306 p.

VIALA Alain, Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'Âge classique, Paris, Seuil, 1985, 317 p.

VOLTAIRE, Correspondance, vol. 2, janvier 1734-décembre 1748, texte établi et annoté par Theodore Besterman, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade", 1965, xv-1537 p.

VOLTAIRE, Dictionnaire philosophique [1764-1769], édition d'Étiemble, Paris, Garnier, coll. "Classiques Garnier", 1973, XL-632 p.

VOLTAIRE, Lettres philosophiques [1734-1748] in Mélanges, texte établi et annoté par Jacques Van den Heuvel, Préface d'Emmanuel Berl, Paris, Gallimard, 1961, coll. "La Pléiade", XXXII-1590 p.

WINOCK Michel, Le Siècle des intellectuels, Paris, Seuil, 1997, 696p.

WOOLF Virginia, A Room of One's Own, Londres, Hogarth Press-New York, Harcourt Brace, 1929, Une chambre à soi, trad. par Clara Malraux [1977], Paris, UGE, 1996, coll. "10-18", 171 p.

ZoLA Émile, La Fabrique de Germinal, Dossier préparatoire de l'œuvre, texte établi, présenté et annoté par Colette Becker, Préface de Claude Duchet, Paris, SEDES-Presses universitaires de Lille, 1986, 514 p.

ZUBER Roger, Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique, 1968; nouv. éd. revue et augmentée, Préface d'Emmanuel Bury, Paris, Albin Michel, 1995, coll. L'Évolution de l'humanité, 521 p.



إيمانويل فريس

* أستاذ الأدب الفرنسي في جامعة سيرجي بونتواز.

* من مؤلفاته:

- قصائد مختارة من فيكتور هيغو (بالاشتراك مع إيزابيل جان) باريس، منشورات ناتان ١٩٨٥.
- قبر فيكتور هيغو (بالاشتراك مع كونت سبونفيل، ولالوات، ورينيه) باريس، منشورات كينتيت ١٩٨٥.
- رحلة إلى قلب المدرسة (بالاشتراك مع هيلين ماتيو)، باريس، منشورات كالمان ليفي ١٩٨٧.
- الطلاب والقراءة (إشراف)، باريس، المنشورات الجامعية الفرنسية ١٩٩٣.
- الأنطولوجيات في فرنسا، باريس، المنشورات الجامعية الفرنسية ١٩٩٧.

برنار موراليس

* أستاذ الأدب الفرنسي في جامعة سيرجي بونتواز.

* من مؤلفاته:

- الفرد والجماعة في الرواية الزنجية الأفريقية باللغة الفرنسية، آبيدجان، حوليات جامعة آبيدجان، توزيع دار كلينكسيك ١٩٦٩.
- الآداب المضادة، باريس، المنشورات الجامعية الفرنسية ١٩٧٥.
- مؤلفات مونغو بتي، آيسي لي مولينو، منشورات سين بول ١٩٨١.

- الأدب والتطور، بحث في الأدب الزنجي الأفريقي باللغة الفرنسية: واقعه ووظيفته ووسائل تمثيله، باريس، منشورات سيلكس ١٩٨٤.
- ف . ي . مودنب، أو الخطاب والانزياح والكتابة، باريس، منشورات الحضور الأفريقي ١٩٨٨.
- مونتاني وميثة الفطرة الطيبة، من العصور القديمة إلى روسو، باريس، منشورات بورداس ١٩٨٩.
- أوروبا وأفريقيا والجنون، باريس، منشورات الحضور الأفريقي ١٩٩٣.
- جمهورية ومستعمرات: بين التاريخ والذاكرة: الجمهورية الفرنسية وأفريقيا، باريس، منشورات الحضور الأفريقي ١٩٩٩.

المترجم في سطور

لطيف زيتوني

* أستاذ الرواية والأدب العربي الحديث في الجامعة اللبنانية الأمريكية في بيروت.
* من مؤلفاته:

- المسائل النظرية في الترجمة، بغداد، منشورات وزارة الثقافة العراقية، ١٩٩٢؛ وبيروت، دار المنتخب العربي ١٩٩٤.
- حركة الترجمة في عصر النهضة، بيروت، دار النهار ١٩٩٤.
- سيمياء الرحلة (بالفرنسية)، بيروت، منشورات الجامعة اللبنانية ١٩٩٧.
- معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان دار النهار للنشر ٢٠٠٢.

